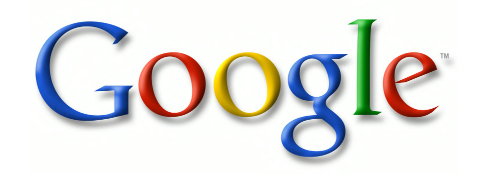


DIE KUNST

IN DEN

ATHOS-KLÖSTERN.

Von

HEINRICH BROCKHAUS,

Dr. philos. und Privatdocent für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig.

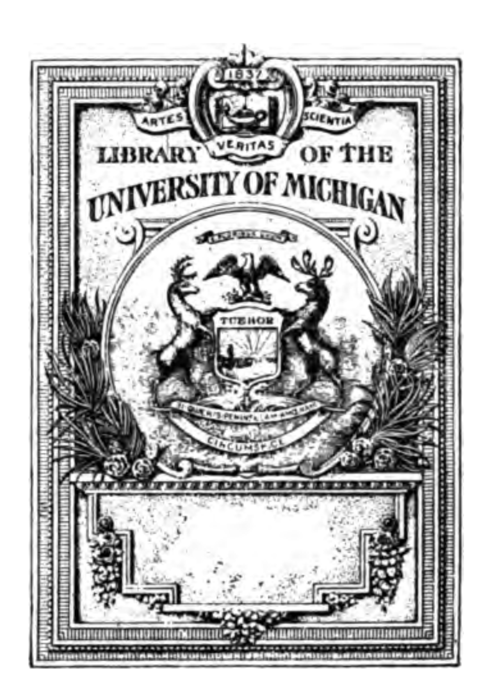
MIT 19 TEXT-ABBILDUNGEN, 1 KARTE, 7 LITHOGRAPHIRTEN
UND 23 LICHTDRUCK-TAFELN.



LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.

1891.

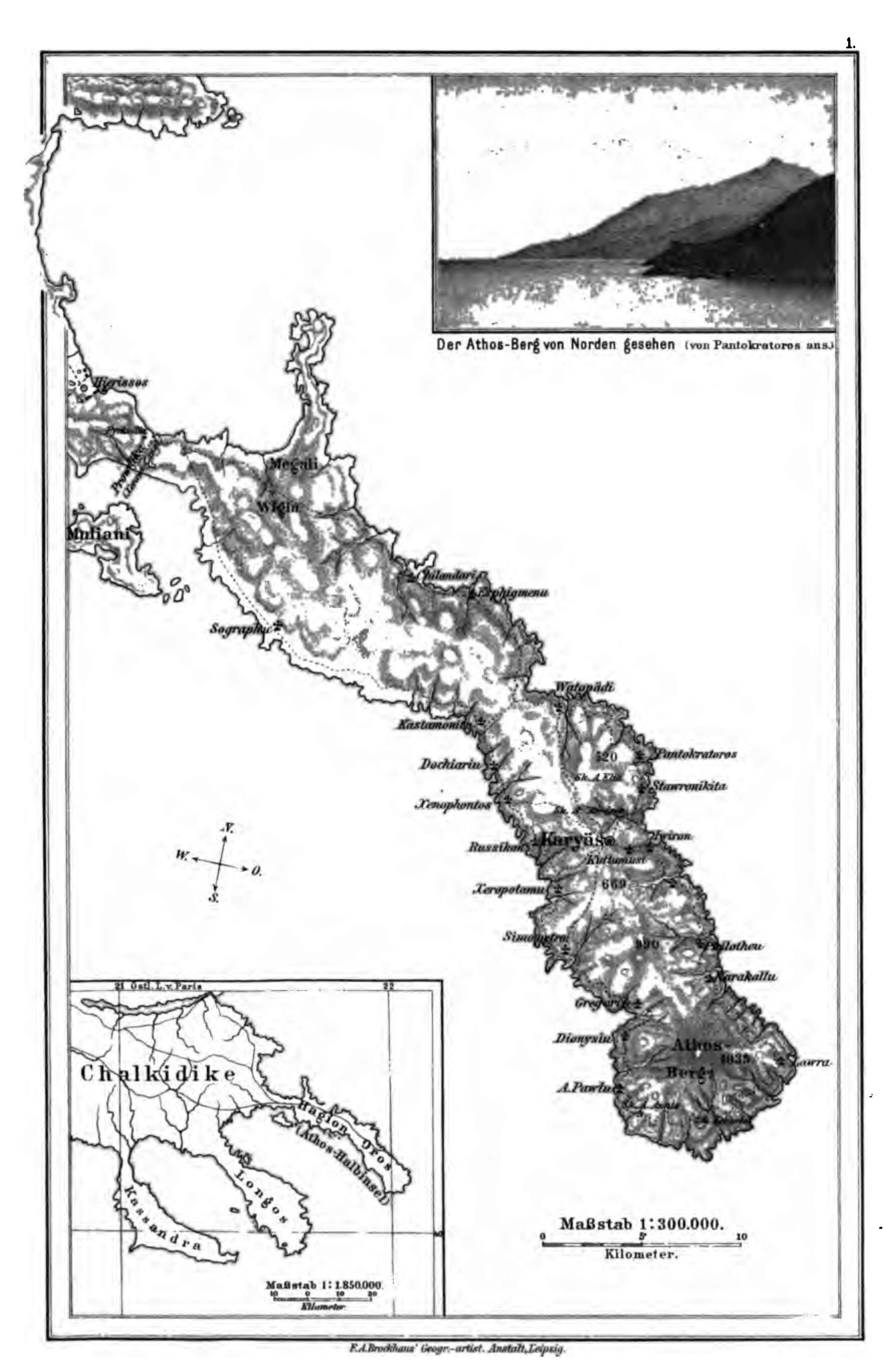

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

DIE KUNST

IN DEN

ATHOS-KLÖSTERN.



ÜBERSICHTSKARTE DER ATHOS-HALBINSEL.

DIE KUNST

IN DEN

ATHOS-KLÖSTERN.

VON



HEINRICH BROCKHAUS,

DR. PHILOS. UND PRIVATDOCENT FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

MIT 19 TEXT-ABBILDUNGEN, 1 KARTE, 7 LITHOGRAPHIRTEN UND 23 LICHTDRUCK-TAFELN.



LEIPZIG:

F. A. BROCKHAUS.

1891.

Liberma
7226
Red. st.
8-16-1922
gen.

VORWORT.

Der Athos, die klosterreiche bergige Halbinsel, die, weithin sichtbar, zwischen Saloniki und den Dardanellen in das Aegäische Meer ragt, ist von Fallmerayer „gleichsam der Vatican des Orients“ genannt worden. Damit ist die hervorragende Bedeutung, die er in doppelter Hinsicht besitzt, treffend bezeichnet: er ist sowol ein Mittelpunkt des kirchlichen Lebens als auch eine unvergleichliche Heimatstätte der Kunst. Seine kirchliche Bedeutung ist mir während meines Dortseins stets vor Augen geblieben; die künstlerische hat damals wie auch seither meine Studien bestimmt, deren Ergebniss ich hiermit vorlege.

Mein Besuch der Athos-Klöster, der ziemlich zwei Monate, von Mai bis Juli 1888, dauerte, war von günstigen Umständen begleitet.

Dazu rechne ich schon, dass der Athos, meinem ursprünglichen Plane entgegen, mein letztes Reiseziel im Orient wurde. Wenn man direct vom Abendlande aus in die dortige Kunstwelt eintritt, wird man sich leicht von dem Ungewohnten, das von allen Seiten plötzlich eindringt, verwirrt fühlen. Nur ein längerer Aufenthalt in Griechenland und anderen Theilen des ehemaligen byzantinischen Reiches konnte mich einen einigermassen sicheren Standpunkt gewinnen lassen, von dem aus eine ruhige Beurtheilung möglich wurde.

Im Lande selbst fand ich die gastlichste Aufnahme, welche mich meinen Zwecken nach Wunsch nachgehen liess. Gern spreche ich hierfür nochmals öffentlich meinen Dank aus. Derselbe gilt zunächst dem geistlichen Oberhirten des Landes, dem hochwürdigsten ökumenischen Patriarchen von Konstantinopel, der mich durch ein empfehlendes Schreiben bei der gemeinsamen Regierung des Klosterlandes einführte, sodann dieser Regierung selbst, insbesondere aber allen ehrwürdigen Aebten und Klostervorstehern, die mich bei sich willkommen hiessen und mir stets in dankbarer Erinnerung bleiben werden.

Besonders wirksam förderten zwei Gelehrte, welche über den Athos, seine Geschichte und seine literarischen Schätze, gewiss am besten Bescheid wissen, meine Forschungen: Herr Studiendirector Philipp Meyer in Erichsburg bei Markoldendorf, früher Pastor in Smyrna, und Herr Professor Dr. Spyridon Lambros in Athen. Ihnen beiden verdanke ich die eingehende Vorbereitung auf meine Reise und noch nachträglich werthvolle Aufklärungen. In manchen schwierigen Fragen, zu denen die fortgesetzte Untersuchung Anlass gab, habe ich Herrn Studiendirector Philipp Meyer um seinen freundlichen Rath gebeten, der mir auch stets in lehrreichster Weise zutheil wurde. Herr Professor Lambros hat mir zu einer Kenntniss der Miniaturen verholfen, wie sie ohne ihn nicht zu erlangen gewesen wäre, indem er mir aus seinem grossen Katalog der auf dem Athos befindlichen Handschriften, der noch fast ganz ungedruckt ist, alle Miniaturhandschriften mittheilte. In zwei Klöstern trat die kundige Führung der Bibliotheksvorsteher, des Herrn Ewjenios in Watopädi und des Herrn Alexandros in Lawra, ergänzend hinzu. Bei der Bearbeitung der Miniaturhandschriften hat Herr Professor Dr. Gardthausen die Güte gehabt, nach Photographien und Pausen, die ich ihm vorlegte, sein Urtheil über das Alter der Handschriften abzugeben, sodass eine möglichst sichere Grundlage für die Betrachtung der Miniaturen gewonnen wurde. Den genannten Herren bleibe ich für ihre äusserst freundliche und ausgiebige Unterstützung dankbar verpflichtet.

Unter so günstigen Umständen wurde es mir möglich, ein, wie ich meine, einigermassen klares und zusammenhängendes Bild von dem Kunstleben des Athos zu gewinnen. Als ich die Klöster besuchte, beabsichtigte ich noch nicht, etwas Umfassendes zu schreiben. Die Aufzeichnungen, die ich mir dort machte, entstanden grossentheils aus der Gewohnheit, mir von der Kunst der Gegenden, die ich kennen lernte, zur eigenen Belehrung Rechenschaft zu geben. Nach meiner Rückkehr glaubte ich jedoch zu bemerken, dass das Gesammtbild, das ich von der dortigen Kunst gewonnen hatte, auch anderen mitgetheilt zu werden verdiente. Dasselbe beruht nicht auf der Betrachtung vereinzelter Kunstwerke, sondern auf dem Einblicke in die volle, lebendig bewegte Kunstwelt des christlichen Orients. Freilich war es schwierig, in der Fülle des Erhaltenen, das, bisher fast unbekannt, die Aufmerksamkeit erregte, sich nicht zu verlieren. Ich war bestrebt, dieser Gefahr zu entgehen, und denke, dass die weitere Kunstforschung sich der vielen interessanten Werke, denen ich nicht immer gerecht werden konnte, mit wachsendem Erfolge annehmen wird. Für die byzantinische Kunst ergab sich mir zunächst, dass sie nicht, wie man gemeint hat, von Fesseln allseitig

umstrickt gewesen ist, sondern dass sie sich mit derselben Freiheit bewegt hat wie vorher die altchristliche und gleichzeitig die abendländisch-mittelalterliche Kunst. Weiterhin zeigte sich mir, dass der vollständige Kirchenschmuck mit allen seinen Malereien eine einfache und sachgemässe Begründung in dem landesüblichen Gottesdienste besitzt. Mit diesem Ergebnisse nahm mein Interesse an dem Gegenstande, dem ich mich zugewendet hatte, noch wesentlich zu. Denn nun durfte ich hoffen, die allgemeine Kunstkenntniss zugleich zu erweitern und zu vertiefen.

Das Bestreben, von der Kunst des Athos nach Möglichkeit eine Anschauung zu geben, erforderte naturgemäss die Beigabe von Abbildungen. Dafür standen mir Photographien, die ich während meines Aufenthaltes aufgenommen hatte, Grundriss-Skizzen wichtiger Kirchen und Pausen nach Handschriften zur Verfügung. Die photographischen Negative sind von Herrn Photographen Carl Bellach hierselbst mit dankenswerther Sorgfalt entwickelt, theilweise auch vergrössert, die Lichtdrucke danach in der Kunstanstalt von Sinsel & Co. gleichfalls sorgsam hergestellt worden; einige derselben (die sieben Tafeln nach zwei der hervorragendsten Handschriften) geben ihren Gegenstand ungefähr in der Grösse des Originals wieder. Die Karte des Athos-Gebietes, die gleichfalls lithographisch ausgeführten Uebersichtstafeln und die im Texte stehenden Zinkätzungen sind von der Artistischen Anstalt der Verlagshandlung angefertigt. Der Massstab für die Grundriss-Skizzen ist 1 : 250, sodass 4 Millimeter 1 Meter bedeuten. Ueber die Literatur, die ich benutzt habe, ist im Anhange das Nöthige mitgetheilt.

Ich übergebe meine Arbeit der Oeffentlichkeit in der Hoffnung, dass sie dazu beitragen möge, die Freunde der Kunst in einen wichtigen Theil des Kunstlebens einzuführen.

Leipzig, im Mai 1891.

Heinrich Brockhaus.

INHALTSVERZEICHNISS.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Miniaturmalereien.

VIERTER ABSCHNITT.

Die Kunst der neueren Zeit.

ANHANG.

Abbildungen im Text.

Tafeln.



ERSTER ABSCHNITT.

Die Athos-Klöster in byzantinischer Zeit.

---

1. Das Klosterland.

Jeder, dem das Glück zutheil geworden ist, das Klosterland des Berges Athos aus eigener Anschauung kennen zu lernen, wird gern und dankbar der Zeit gedenken, die er dort verbrachte. Bei weitem die meisten Reisenden, die auf einer Orientreise in die Nähe kommen, eilen allerdings vorüber, ohne ihre Fahrt zu unterbrechen. Wen aber ein specielles Interesse veranlasst, mehrere Wochen dem Lande zu widmen, bereichert sich für immer durch den Einblick in eine eigenartige Welt. Wie eine Paradieses-Insel entsteigt der Berg Athos dem Meere, von der „Welt“ durch weite Meeresflächen geschieden, die ihn, bis auf ein schmales Band Landes im Norden, rings umgeben. Nur aus der Ferne, halbvergessen, entbieten uns, wenn wir dort weilen, Inseln und Küstenstriche den Gruss der bekannten Welt und erinnern von Zeit zu Zeit an den Gegensatz zwischen dem, was uns sonst umgab und was uns jetzt umgibt. Unendliche Ruhe liegt über dem Lande ausgebreitet. Tausende haben sich aus dem Getriebe der Welt dahin zurückgezogen, vielfach aus türkischer Umgebung heraus, die ihnen das Leben nach christlichen Begriffen von Recht und Billigkeit allzusehr erschwerte, und haben sich entschlossen, das Mönchsgewand zu nehmen. Ihre Zahl wird sich auf 6—7000 belaufen.[1] Sie verbreiten Gesittung um sich her, sodass nicht nur in ihren Gemeinschaften, sondern auch unter den weltlichen Arbeitern, die ihnen dienen, keine Störung des allgemeinen Friedens zu Tage tritt.

[1] Eine ungefähre Zählung des Majors Schinas, in seinen „Ὁδοιπορικαὶ σημειώσεις Μακεδονίας“ etc. (Athen 1887). S. 585—591 (im 3. Bande Makedoniens), ergibt als Summe 4640 Mönche in den Klöstern und klosterähnlichen Skiten. Hinzuzurechnen sind noch die Bewohner der freien Skiten und der Kellien, die zusammen auf 600 Zellen, also vielleicht auf gegen 2000 Mönche zu schätzen sind.

Jedermann wird die Gefühle achten, welche das Leben der Mönche dort beherrschen, dieser Männer, die ihren Namen ablegten und unter neuem, geheiligtem Namen, der allein den Anfangsbuchstaben vom alten bewahrt, fortleben. Die Mönche haben das Vorleben für immer begraben. Die Ueberzeugung, das Beste auf dieser Welt, den einzigen heiligen Beruf, der würdig auf das Jenseits vorbereiten kann, erwählt zu haben, ist oftmals die Kraft, welche den Menschen schon als Jüngling hierher treibt und unter andauernden Entsagungen als Mann und Greis aufrecht erhält. Heiliger Ernst, der den Menschen adelt, ist bei diesen Männern die Triebfeder des Eintritts und des Ausharrens. Der Wunsch, in würdiger Weise, unbehelligt und unentwegt, durch dieses Leben zu ziehen, führt Andere, massvoller Denkende, hinzu, ohne sie die äussersten Duldungen des mönchischen Lebens aufsuchen zu lassen. Tiefe Rührung empfinden wir, wenn wir in die abgehärmten Gesichter noch jugendlicher Gestalten, in die unter Fasten und Kasteiungen erstarrten Mienen der Greise blicken, deren Lebenskraft den ertödtenden Massregeln Jahrzehnt auf Jahrzehnt widersteht. Und dann wieder athmen wir auf, wenn lang zurückgedämmte Lebenskraft und Lebensfreude uns doch einmal aus jung und feurig blickenden Augen, aus weissumrahmtem faltenreichen Gesichte heraus, entgegenlacht. Diese leichtere Lebensauffassung tritt nicht häufig zu Tage, wenigstens nicht in störender Weise, und die ernsten, schweigenden Gestalten, die ihr Leben lang leiden, weil sie im Jenseits die Erwählten sein werden, bilden die Regel, jetzt wie vor vielen Jahrhunderten. Die Mönche gehen einher in schwarzer Kutte und hoher schwarzer Mütze, mit langem Bart und langem, unter der Mütze zusammengenommenem Haar. So tritt uns die Bevölkerung des Landes entgegen.

Das Athos-Gebiet, gegen 40 Kilometer lang und bis über 10 Kilometer breit, bildet eine langgestreckte Landzunge, die östlichste der drei Landzungen, welche die Chalkidike-Halbinsel an der Nordwestecke des Aegäischen Meeres dreizackartig in das Meer vorspringen lässt. Der Athos, welcher dem ganzen Gebiete seinen Namen gibt, ist ihr äusserster, südlichster Vorsprung, eine majestätische Bergpyramide, die über 1900 Meter hoch direct aus den Fluten zum Himmel emporsteigt.[1]

Meist nahe dem Strande ziehen sich, die Landzunge beiderseits säumend, die „Klöster (μοναστήρια oder μοναί)“ zwischen dem Berge und dem Festlande hin, zwanzig an Zahl, zwischen ihrer östlichen und westlichen Reihe den schmalen Hügelrücken lassend, der ihr ganzes Gebiet der Länge nach durchzieht und gutes Trinkwasser zu ihnen hinab-

[1] Für das Folgende vgl. die Uebersichtskarte auf Taf. 1.

sendet. Landeinwärts hinter den Klöstern, sowie am klosterfreien Südabhange des Berges, ist das Land zu dorfartigen Ansiedelungen, die den Namen „Skiten (σκῆται)“ führen, benutzt. Einzelnstehende Häuser, „Kellien (κελλία)“, d. i. Zellen, genannt, sind, wo der Platz es anheimgab, zwischen den grösseren Ansiedelungen über das ganze Land hin zerstreut, von wenigen Insassen bewohnt. In die unwirthlichsten, verborgensten Gegenden aber können Einsiedler vor jeglicher Berührung mit Menschen entfliehen. So ist das Land scheinbar planmässig unter eine grosse Bevölkerung von Mönchen vertheilt, welche ihr Leben in verschiedener Weise verbringen. Die einen leben in den Klöstern zusammen und widmen ihre Zeit, sofern sie nicht zu besonderer Thätigkeit in auswärtige Besitzungen ihres Klosters geschickt sind, ausschliesslich dem Gottesdienste. Andere, die Bewohner der Skiten, leben von ihrer Hände Arbeit, indem sie das Land mit Mützen, Rosenkränzen, Weihrauch, Bildern versorgen. Die kleinen geistlichen Familien in den Kellien bewirthschaften den Boden. Nur die Bewohner der strengsten Klöster und die noch strengeren, ganz weltvergessenen Einsiedler haben ihre Bedürfnisse auf das allergeringste Mass herabgedrückt und verzichten auf jegliche dem äusseren Menschen zu Gute kommende Thätigkeit, völlig der Sorge für den inneren Menschen hingegeben. Die Kellien- und Skiten-Bewohner verbinden die geistliche Pflichterfüllung mit arbeitsamem Leben.

In diesen verschiedenen Formen gestaltet sich das Leben der Mönche auf dem Athos, in jeder derselben andere Anforderungen stellend und allen nur die eine gemeinsame Pflicht des Gottesdienstes zur Lebensbedingung machend. Jene mönchischen Wohnstätten verschiedener Art nehmen allein das Land ein und gewähren keiner selbständigen weltlichen Ansiedelung neben sich einen Platz.

Nur an einer Stelle findet eine halbe Ausnahme statt. Am Sitze der Regierung dieses Mönchslandes, in Karyäs, ist ein Städtchen entstanden, welches das Land mit den nöthigsten Erzeugnissen von Handel und Gewerbe versieht und einer weltlichen Kaufmannschaft zum Markte dient. Aber das Laienelement ist hier, wie auch in den Klöstern, welche in der Absicht, die mönchischen Insassen von regelmässiger weltlicher Arbeit möglichst zu entlasten, weltliche Arbeiter in Dienst nehmen, in wirksamster Weise durch das Verbot, Frauen in das Land zu bringen, niedergehalten. Kein weibliches Wesen darf die Halbinsel betreten. Karyäs bietet demgemäss das vielleicht einzige Bild eines Städtchens ohne Weib und Kind. Es liegt im Mittelpunkte des Landes, sodass von ihm aus die meisten Klöster binnen wenig Stunden, und auch noch die entferntesten bequem an einem Tage zu Fuss, zu Maulthier oder theilweise zu Schiff

zu erreichen sind. Sind also auch Laien im Lande, so wird doch nirgends die Aufmerksamkeit von der herrschenden Bevölkerung, den mönchischen Eigenthümern des Landes, abgezogen, und der mönchische Charakter bleibt somit dem ganzen Lande gewahrt.

Wie der Laie überhaupt, so hat in dieser geistlichen Athos-Welt auch der Reisende, der Gast, seinen bestimmten Platz. Die Klosterordnung macht es zur schönen Pflicht, weitgehende Gastfreundschaft zu üben. Die Pilger, die in grossen Zügen die Runde durch das Land machen, jetzt fast nur Russen auf ihrer Wallfahrt zum Heiligen Lande, werden allenthalben beherbergt und vor die Reliquien geführt. Und der einzelne Reisende, den der Wissensdrang ins Land führt, wird, wenn ein Empfehlungsschreiben des Patriarchen von Konstantinopel ihn einführt, freudig aufgenommen und mit grösster Aufmerksamkeit behandelt. Das Beste, was die Klöster aufweisen, wird ihm willig geboten, ein Mönch wird ihm für die Dauer seines Aufenthalts in jedem Kloster als Begleiter zuertheilt, während den anderen Mönchen in strengen Klöstern untersagt ist, sich ungefragt um den Fremdling zu bekümmern. Vom ersten Tage an bis zum letzten wird man nicht aufhören, sich als Gast im Lande zu fühlen und sich dabei auch der geringen Rücksichten, die das Gastrecht beim empfangenden Theile voraussetzt, bewusst zu bleiben.

Jeder Einzelne, sei er Mönch oder Laie, erscheint in dieser abgeschlossenen Welt als Glied einer grossen, streng organisirten Gesellschaft. In dieser Weise, in streng umschriebenen, eigenthümlichen Formen, zieht das Athos-Leben gleichmässig an dem Besucher vorüber.

Nicht viel anders wird das Leben hier gewesen sein, als die Klöster noch in Blüte standen. Denn die Regeln, nach denen es sich richtet, sind dieselben geblieben seit Jahrhunderten, und die grossen Ereignisse der Weltgeschichte, die Ausbreitung der Türkenherrschaft über das zusammengebrochene griechische Reich, wie später das Vordringen der fortgeschrittenen europäischen Bildung, haben die Grundfesten des Athos-Lebens wol zu erschüttern, aber nicht niederzureissen vermocht. An dieser isolirten Stelle der Welt ist kein Bruch mit der Vergangenheit erfolgt wie in der übrigen Welt, wie einerseits im Abendlande, andererseits im türkischen Orient, und in diesem Sinne enthält der Ausspruch, das Mittelalter dauere hier noch fort, wol Wahres. Sonst ist im Umkreise des byzantinischen Reiches die alte Cultur überall gebrochen, sind die Stätten der Kunst grossentheils zerstört. Nur hier in der Gemeinschaft der zwanzig Klöster, die unter türkischer Herrschaft von Anfang an eine bevorzugte christliche Welt bilden durften, ist deshalb auch eine Summe von Kunstschöpfungen erhalten, welche von dem, was zur Zeit byzantinischer Cultur

auch ausserhalb dieses engen Gebietes zu finden war, gute Kunde gibt. Und darin besteht der Hauptwerth der Kunstschöpfungen auf dem Athos für die gesammte Kunstgeschichte.

Um die kunstgeschichtliche Bedeutung des Athos zu erfassen, muss man sich vergegenwärtigen, seit wann das Athos-Gebiet zu einem Klosterlande wurde, und dass es als solches sowol in byzantinischen Zeiten wie auch seither in hohem Ansehen stand. Die Beschäftigung mit der Athos-Kunst setzt also voraus, dass man mindestens wisse, in welchen Zeiten die Athos-Klöster entstanden und blühten.

Vor achthundert Jahren schon wurde der Athos „der Heilige Berg (τὸ Ἅγιον Ὄρος)“ genannt. Unter dieser Benennung kennt ihn heutigentages, auch ohne Zusatz seines Namens, die östliche Christenheit. In welcher Zeit zuerst gottbegeisterte Männer hierher kamen, um sich von der Welt zurückzuziehen, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Die Legende weist, ihrer Vorliebe getreu, in die frühesten Zeiten des Christenthums zurück, die Geschichte aber vermag ihr nicht so weit zu folgen. Die Kirche durchlebte die Zeiten ihrer Begründung, ihrer Verbreitung im Volke, der ersten sieben ökumenischen Synoden und des Bilderstreites, ohne dass des Athos Erwähnung geschähe. Athos-Mönche, noch nicht zu Klöstern vereinigt, erscheinen zuerst im 9. Jahrhundert[1], und die Gründung der ersten Athos-Klöster hat im folgenden, im 10. Jahrhundert stattgefunden.

Das Kloster Lawra (Λαύρα) nimmt den Ruhm in Anspruch, das älteste, ehrwürdigste der Klöster zu sein. Es ist im Jahre 963 n. Chr. vom heiligen Athanasios gegründet. Diesem Manne verdankt der Athos überhaupt sein in feste Formen gefasstes Klosterleben und die Begründung seines hohen Ansehens. Bequeme Lage auf nicht steilem, fruchtbarem Boden am Fusse des Athos-Kegels und grösste räumliche Entfernung von der Welt sind der Lawra des heiligen Athanasios eigen. Andere Klöster, wie Watopädi (Βατοπαῖδι) und Iwiron (Ἰβήρων, d. h. der Iberer) — mit Lawra zusammen die von alters her grössten und interessantesten Klöster[2] — stehen ihm an Alter nur um Jahre nach. Die drei genannten

[1] Das Auftreten religiöser Männer vom Berge Athos wird zuerst zum Jahre 842 gemeldet, freilich von einem wol um 200 Jahre jüngeren Schriftsteller: s. Gedeon, „ὁ Ἄθως“ (1885), S. 77. Das Vorhandensein von Mönchen auf dem Athos im 9. Jahrhundert ist aber auch urkundlich gesichert: s. Langlois, „Le mont Athos“ (1867), S. 31.

[2] Das Kloster Russikon und die gleichfalls russische Skiti des h. Andreas, welche der Serail genannt wird, haben erst in jüngsten Jahren die übrigen Klöster um das Vielfache ihrer Bewohnerzahl überflügelt und damit ihre grössere heutige Bedeutung gewonnen.

Kastamonitu (Κασταμονίτου), dem heiligen Stephan (27. December) geweiht, um oder vor 1086 gegründet.

Kutlumusi (Κουτλουμοῦσι), der Verklärung Christi (6. August) geweiht, unter Alexios Komnenos (1081—1118) gegründet, Mitte 12. Jahrhunderts bestehend.

Russikon (Ῥουσσικόν), dem heiligen Panteleïmon (27. Juli) geweiht, 1169 makedonisch-russischen Mönchen übertragen, Mitte vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts (1814) an die jetzige Stelle verlegt.

Chilandari (Χιλανδάρι), dem Tempelgang Mariä (21. November) geweiht, 1197 gegründet von dem Fürsten von Serbien, Stephan Nemania, welcher hier unter dem Namen Simeon als Mönch eintrat.

Sographu (Ζωγράφου), dem heiligen Georg (23. April) geweiht, um 1270 auf der Stelle eines zerstörten, ziemlich vierhundert Jahre alten Kellion errichtet, auf welches die älteren Urkunden sich beziehen werden.

Pantokratoros (Παντοκράτορος), der Verklärung Christi (6. August) geweiht, kurz vor 1363 gegründet.

Simopetra (Σιμόπετρα), der Geburt Christi (25. December) geweiht, vom Eremiten Simon auf einem Felsen gegründet, erbaut auf Kosten des Königs von Serbien, Johannes Uglitsch, im Jahre 1363.

Dionysiu (Διονυσίου), der Geburt Johannes des Täufers (24. Juni) geweiht, errichtet vom Mönch Dionysios auf Kosten des Kaisers von Trapezunt, Alexios III., im Jahre 1375.

Gregoriu (Γρηγορίου), dem heiligen Nikolaos (6. December) geweiht, unter Johannes Palaeologos (1341—91) vom heiligen Hesychasten Gregor gegründet.

Stawronikita (Σταυρονικήτα), gleichfalls dem heiligen Nikolaos (6. December) geweiht, gegründet oder neugegründet 1542 vom Patriarchen Jeremias.

Aus dieser Uebersicht ist zu ersehen, wie Fürsten und Privatpersonen zu der Gründung von Klöstern schreiten, wie anfänglich die byzantinischen Kaiser Gründungen vornehmen, späterhin die Herrscher sowol des süd-

slawischen wie des trapezuntischen Gebietes sich ihnen anschliessen, und wie die verschiedensten Theile des einstmaligen grossen byzantinischen Reiches — die Mitte, der ferne Osten, der Norden — sich an der Schöpfung dieser Klosterwelt betheiligen. Auch ist daraus ersichtlich, dass eine öfters ausgesprochene Ansicht, das ganze Athos-Gebiet mit seinen sämmtlichen Klöstern sei der Gottesmutter Maria geweiht, übertrieben ist.[1]

Die Hälfte der Klöster ist Christus und der Gottesmutter, die andere Hälfte ist verschiedenen Heiligen geweiht. Die Kirche zu Karyäs und die vier ältesten Klöster, welche noch in der Wirkungszeit des heiligen Athanasios, kurz vor dem Jahre 1000, entstanden sind, also zusammengenommen die fünf ältesten Athos-Kirchen von Bedeutung, sind der Gottesmutter geweiht, theils ihrem Entschlafen, theils der Verkündigung; hinzu kommt in späterer Zeit nur noch ein Kloster, das dem Tempelgang Mariä geweihte Chilandari. Von den übrigen, wol sämmtlich diesseits des Jahres 1000 entstandenen Klöstern sind vier oder mit Pawlu[2] fünf Christus geweiht: der Geburt, Darbringung und Himmelfahrt Christi je eines, der Verklärung zwei; die übrigen zehn bis elf Klöster haben verschiedene Heilige zu Schutzpatronen, davon je drei den heiligen Nikolaus und den heiligen Georg.

Eine planmässige Verherrlichung des Lebens der Gottesmutter, wie man sie vermuthet hat, liegt also der Gründung der Athos-Klöster in ihrer Gesammtheit nicht zu Grunde. Die Entscheidung, wem ein Kloster geweiht werden solle, bei der alle Heiligen in Betracht kommen konnten, ist ein innerlicher, seelischer Vorgang, der sich der Beobachtung für gewöhnlich entziehen wird. Vielleicht wird man auf diesen Vorgang und die entscheidenden Beweggründe zurückschliessen dürfen, wenn man die öftere Wiederkehr der gleichen Schutzheiligen beobachtet und Gründungslegenden anhört. Unter den Muttergottesfesten kehren wiederholt als Weihefeste nur die Verkündigung und das Entschlafen Mariä wieder, unter den Christusfesten die Verklärung, unter den Heiligen die heiligen Nikolaus und Georg. Jene beiden Muttergottesfeste sind die grössten, gefeiertsten Muttergottesfeste, die beiden genannten Heiligen sind der Reihe der bekanntesten und beliebtesten entnommen, und die Verklärung Christi hat für die Athos-Bewohner gleichfalls eine besondere, höhere Bedeutung, seitdem das göttliche Licht der Verklärung, das Licht vom Berge Thabor,

[1] „Annales archéologiques“, Bd. IV, S. 83; Neyrat, „L'Athos“, S. 58; vgl. Gedeon, S. 23.

[2] Dieses Kloster ist vielleicht erst in unserem Jahrhundert, bei dem Neubau der Kirche, der Darbringung Christi geweiht worden, sodass es für ältere Zeiten als Georgskloster zu betrachten ist.

auf dem Berge Athos wiedererschienen ist, was eine Synode zu Konstantinopel im Jahre 1351 ausdrücklich anerkannt hat.[1] Die genannten, vorzugsweise gewählten Feste und Heiligen sind also solche, die dem Gemüthe besonders nahe treten, und so ist es nur natürlich, dass gläubig erregte Gemüther ihrer auch dann mit Vorliebe gedachten, wenn sie vor dem Entschlusse standen, eine Kirche zu weihen.

In einigen Fällen wirkten bei der Gründung oder Weihe auch Wundererscheinungen mit. In Erscheinungen offenbaren sich dem erregten Gemüthe wiederum vorzugsweise solche heilige Personen, mit denen es sich am lebhaftesten und dauerndsten beschäftigt, das sind wiederum Christus, die Gottesmutter und die gefeiertsten Heiligen. Von ihnen ausgehende Wunder werden bei der Gründung von Lawra, Sographu und Simopetra, sowie auch bei der Neuweihe von Dochiariu legendarisch berichtet. Für den Klosterbau von Lawra, so heisst es, hat die Gottesmutter, der das Kloster geweiht werden sollte, die fehlenden Baukosten auf wunderbare Weise herbeigeschafft und dies dem heiligen Athanasios im Schlafe eröffnet. Das Georgskloster Sographu leitet seinen Namen, welcher „Kloster des Malers“ bedeutet, darauf zurück, dass ein hochverehrtes, noch vorhandenes Georgsbild, das von selbst aus Palästina dahin kam, ohne Menschenhülfe entstanden sei, der Heilige also aus innerer Kraft heraus gemalt erscheine. Simopetra wurde, der Legende zufolge, deshalb der Geburt Christi geweiht und als neues Bethlehem bezeichnet, weil sein Gründer, der heilige Einsiedler Simon, über dem Felsen, der das Kloster tragen sollte, einen wunderbar hellen Stern wie bei der Geburt Christi erscheinen sah. Und Dochiariu, ursprünglich dem heiligen Nikolaus geweiht, erkor sich die Erzengel zu Patronen, als diese den Ort eines Wunders würdigten.[2] Diese Wunderberichte zeigen, wie man die Weihe in einzelnen Fällen mit Erscheinungen gefeierter Heiliger in Verbindung brachte, während die Vorzugswahl bestimmter Feste und Heiliger im allgemeinen darthut, dass sich denjenigen heiligen Personen, mit welchen das Volk sich am liebsten beschäftigt, auch die Gedanken der Gründer am leichtesten zuwenden.

Aus diesem allen ergibt sich, dass der Weihe der zwanzig Athos-Klöster kein gemeinsamer Plan zu Grunde liegt, sondern dass man, ab-

[1] Siehe Fallmerayer, „Fragmente aus dem Orient“, Bd. II, S. 133, und Philipp Meyer in der „Allgemeinen Conservativen Monatsschrift“, Jahrgang XLV (1888), S. 1040 fg.

[2] Diese Wunder erzählt Joannes Komnenos (1701) im „Προσκυνητάριον τοῦ Ἁγίου Ὄρους τοῦ Ἄθωνος“ (Venedig 1864), S. 22, 71, 74, 76. Als Gründungs-Legende wird das Wunder von Lawra bei Pischon in Raumer's „Historischem Taschenbuch“ (1861), S. 23, erzählt.

gesehen von den ersten, in fast gleicher Zeit und unter den Augen desselben Mannes errichteten Klöstern, bei jedem Kloster selbständig verfuhr, indem man allgemein vorhandenen Neigungen, manchmal besonderen Offenbarungen folgend, in natürlicher Weise nachgab.

Die Weihefeste der zwanzig Klöster sieht man zu einer Bilderfolge zusammengestellt rings um eine Copie des berühmten, im Protaton bewahrten Muttergottesbildes, welche die zwanzig Klöster vor wenig Jahren als Geschenk für ein auswärtiges, russisches, Kloster anfertigen liessen.[1] Sie umgeben dort, aus aneinandergereihten Medaillonbildchen gleichsam einen Rahmen bildend, das Hauptbild in der dem Herkommen auf dem Athos entsprechenden Reihenfolge, von welcher die in obiger Uebersicht eingehaltene stellenweise abweicht.

Diese Uebersicht über die Entstehung der Klöster möge zum Zwecke der kunstgeschichtlichen Betrachtung genügen. Eine rein geschichtliche Betrachtung müsste neben den Klöstern auch die einfacheren und älteren Formen des Mönchslebens, die Einsiedeleien, Kellien und Skiten, im Auge behalten. Die kunstgeschichtliche Forschung dagegen kann von den nothdürftigen Holzhütten[2] der ersten einsiedlerischen, anspruchslosen Bewohner absehen und wird auch nur selten in Kellien und Skiten wesentliche Förderung finden. Denn nur wenige und schwer herauszuerkennende Kellien werden alte Bestandtheile enthalten, und von den jetzt bestehenden Skiten reichen gleichfalls wenige über 100—200 Jahre weit zurück.

Die Klöster verbinden die beiden Vorzüge hohen Alters und dauernder Kunstpflege und können daher auch allein auf viele kunstgeschichtliche Fragen Antwort geben. Ihnen wird sich deshalb die Aufmerksamkeit im Folgenden ausschliesslich zuwenden.

2. Die Klöster.

Die Klöster, die wichtigsten Mittelpunkte des Athos-Lebens, bieten ihrer ganzen Anlage nach ein geschlossenes Bild (Fig. 1): ein Viereck von Gebäuden, und in der Mitte dieses Gebäudevierecks die Klosterkirche. Während die abendländische Kunst die Klosterkirche an eine Seite des Hofes verweist und den übrigen Gebäuden neben ihr räumliche Gleichberechtigung gewährt, weist die byzantinische Kunst dem vornehmsten Bau ein für allemal den vornehmsten Platz, die Mitte der Ansiedelung, an. Auf diesem Ehrenplatze ist die Kirche allen Bewohnern gleichmässig

[1] Abbildung bei Bayet, „L'Art byzantin", S. 269.
[2] S. Gedeon, S. 96.

nahe, überallher fällt sie sofort in die Augen als das Ziel, dem sich Tag und Nacht die Gedanken zuwenden. Diese Anordnung ist, wie sich nicht leugnen lässt, der Bedeutung der Kirche wohl angemessen. Um die Kirche als Mittelpunkt gruppiren sich nun die vier langen Seitengebäude, welche den Hof umziehen. Sie sind angefüllt mit Wohn- und Wirthschaftsräumen, unter denen allein der Speisesaal sich durch Grösse auszeichnet. Ein besonderer Versammlungsraum, dem abendländischen Kapitelsaale entsprechend, ist unbekannt. Gemeinsame Schlafsäle sind nicht Sitte. Die Seitengebäude selbst dienen zum Abschlusse des Hofes nach aussen, besondere Mauern sind also nicht nöthig oder dienen nur an offenen Stellen zur Aushülfe. Ein einziges Thor verbindet den Hof mit der Aussenwelt. Ausserhalb des Klosterhofes liegen sodann Gebäude, welche zumeist wirthschaftlichen Zwecken dienen: nahe dem Eingange die nöthigsten Werk- und Wohnstätten der Laienarbeiter, am Strande ein Hafenmagazin, bisweilen geschützt durch einen festen Thurm, ferner auch der Friedhof, einzelne Kapellen und, in weitem Umkreise verstreut, die zugehörigen Kellien der die Landarbeit besorgenden, mit dem Kloster nur lose verbundenen Mönche.

In dieser Anordnung, dieser Gliederung, erscheint mehr oder weniger jedes der Klöster. Persönliche Elemente, wenn man so sagen darf, wie die Bodenbeschaffenheit und die verfügbaren Mittel, geben innerhalb dieses allgemeinen Grundplanes jedem Kloster sein besonderes Aussehen. Sind die Umstände sehr günstig, so können Klöster wie Lawra und Watopädi erstehen, welche sich durch Bautenreichthum und bequeme Lage auszeichnen. Von Lawra (Taf. 2), einem der wichtigsten und interessantesten Klöster, kann man mittels der vorhandenen Abbildungen ein vollkommen klares Bild gewinnen.[1] Hier wie in mehreren andern Klöstern bietet der Hof noch Platz für freistehende Kapellen, welche die Kirche umgeben; ein schöner Brunnen, dessen Wasser allmonatlich geweiht wird, findet vor der Kirche, zwischen ihr und dem Speisesaale, passend Aufstellung, und auch dem letzteren wird gern freie Stellung gewährt. Diese Vergünstigungen bequemer Anlage gewährt am ehesten die allmählich ins Meer absteigende Ostküste der Landzunge, auf welcher Watopädi, Iwiron, Lawra liegen. Namentlich die Klöster der steil abfallenden Südwestküste dagegen müssen sich jeglichen Platzluxus versagen und sich in sehr kümmerliche Platzverhältnisse schicken. Ihr Bau konnte dem Gebirgsboden nur auf kleinen

[1] Taf. 2 gibt die Ansicht des Klosters von Westen, Neyrat, S. 134, die Hofansicht von Osten, Taf. 5 die Hofansicht von Süden. Der Grundriss ist skizzirt in den „Annales archéologiques“, Bd. IV, S. 140, und bei Lenoir, „Architecture monastique“ (1852), I. partie, S. 14. Ein Bild bequemer Anlage bietet auch Chilandari, Taf. 4.

flachen Stellen geradezu abgetrotzt werden. Ihnen verleihen die hochaufgethürmten Stockwerke in Verbindung mit dem Wartthurme, den jedes Kloster hier in Zeiten der Seeräubergefahr brauchte, ein burgartiges Aussehen: als trotzig aufgethürmte Steinmassen blicken sie, keines so hoch und im Innern zusammengeschnürt wie Simopetra, verwegen auf den Beschauer herab. Ein jeder wollte und musste innerhalb des Klosters wohnen. War diesem die lichte, bequeme Anlage versagt, die Ausdehnung in die Breite unmöglich, so blieb kein anderer Ausweg als Aufthürmen von Stockwerk auf Stockwerk. Dadurch erhalten Klöster wie Ajiu Pawlu und namentlich das erwähnte Simopetra ein so malerisches, wildromantisches Aussehen.[1] Von den engen Verhältnissen dieser räum-



Fig. 1. Ansicht von Xeropotamu.

lich beschränkten Klöster im Gegensatze zu den erwähnten bequemen Anlagen gibt die Ansicht von Dochiariu (Tafel 3) eine Vorstellung.

In ihrer Ausdehnung sind die Klöster also sehr verschieden, in der Art der Anlage sind sie alle einander gleich. Nur eine kleine formelle Abweichung ist bei ihnen zu bemerken, entsprechend der strengeren oder freieren Richtung, zu welcher die Insassen sich bekennen. Ziehen lange Gänge, hölzerne Galerien, innen und oft auch aussen an den obern Stockwerken der Gebäude, an den Zellen der Bewohner sich hin, an der Aussenseite zuweilen schwindelnd hoch über dem Abgrunde schwebend, so sind die Bewohner nach alter Sitte zu gemeinsamem Leben verbunden. So beispielsweise in Ajiu Pawlu, Simopetra und ursprünglich wol allerwärts. Blicken aber getrennte Balkone, mit Blumen geschmückt, freund-

[1] Vergleiche die Ansicht von Dionysiu (Neyrat, S. 172) mit der von Russikon, Watopädi, Iwiron und Xeropotamu (Neyrat, Titelbild und S. 90, 116, 182).

lich dem Ankommenden entgegen, und entsteigt Rauch zahlreichen Schornsteinen, so leben Mönche freierer Richtung im Kloster: dann führt ein jeder seine eigene Wirthschaft und lebt in wohnlichen Stuben anstatt in kümmerlicher Zelle. So jetzt namentlich in den von altersher grössten Klöstern Watopädi, Iwiron und Lawra. Jene strengen Klöster entsprechen ihrem altbeibehaltenen Namen „Könobia (κοινόβια, spr. Kinowia)", d. h. Stätten gemeinsamen Lebens, indem in ihnen volle Gemeinsamkeit des Besitzes, Gleichmässigkeit der Armuth und des Ansehens herrscht. Sie werden in alter strenger Weise monarchisch von einem Abte regiert, der auf Lebenszeit als unumschränkter Herrscher gebietet. Die freieren Klöster dagegen nennen sich „idiorrhythmische (ἰδιόῤῥυθμα μοναστήρια)", d. h. Klöster mit Selbstverwaltung. Sie beugen sich nicht unter einen solchen Abt, sondern erwählen sich, abtlos, in republikanischer Verfassung, wechselnde Vorsteher, sogenannte Epitropen. Die Hälfte der Klöster ist jetzt könobitisch, die Hälfte idiorrhythmisch. Könobia sind fast alle Klöster der Westseite, dazu Kutlumusi bei Karyäs, Esphigmenu und Karakallu. Idiorrhythmisch sind fast alle Klöster der Ostseite, dazu Xeropotamu und Dochiariu. Dieser Unterschied der Klosterverfassung, der das Leben selbst sehr merklich beherrscht, es in den ersteren Klöstern sehr streng, in den letzteren weniger streng gestaltet, hat auf die Einrichtung der Klöster keinen merklichen Einfluss üben können, weil er jüngeren Ursprungs ist als die Klosteranlagen. Reichte er bis in die Erbauungszeit der Klöster zurück, so hätte er bei den Neuerern, in den idiorrhythmischen Klöstern, consequenterweise zur Weglassung des gemeinsamen Speisesaals und, bei gleicher Mönchszahl, behufs Raumgewinnung für die zahlreichern Wohnräume zur Erweiterung des Klosterhofes geführt. Doch waren derartige Abweichungen bei der Gründung der betreffenden Klöster noch nicht am Platze, da die idiorrhythmischen Klöster erst eine Errungenschaft der jüngsten fünfhundert Jahre sind[1], die Klöster mit Ausnahme eines einzigen damals aber bereits sämmtlich bestanden.

Man wird sich das Aussehen der Klöster in den ersten Zeiten ihres Bestehens ihrem jetzigen Aussehen ähnlich vorstellen dürfen, wenn auch urkundliche Zeugnisse dafür noch fehlen mögen.[2] Für die Annahme, dass dasselbe Schema schon in ältester Zeit gebräuchlich war, spricht sowol die Gleichförmigkeit der ihrer Gründung nach ältesten und jüngsten Klöster, wie die Befolgung desselben Schemas in andern Theilen des byzantinischen Reiches, wie auch die Natürlichkeit einer solchen Anlage.

[1] Vgl. Philipp Meyer in „Allgemeine conservative Monatsschrift" (1888), S. 1041.

[2] Die Urkunde vom Jahre 924 mit kurzer Beschreibung der Anlage von Xeropotamu ist nach Gedeon, S. 86 fg., für unecht zu erklären.

Wer eine Klosteranlage näher betrachten will, wird sich zuerst und in höchstem Grade für denjenigen Bau interessiren, der im Mittelpunkte der Anlage steht, wie er den Mittelpunkt des Lebens bildet: die Klosterkirche, das „Katholikon (καϑολικόν)“.

Die orientalische Kirche erscheint dem Abendländer zunächst fremdartig. Aber wer sich in sie hineingesehen und hineingedacht hat, dem wird ihre Gestalt als die natürliche, fast als die nothwendige erscheinen. Die Klosterkirche des Ostens hat den Zweck, einer der Zahl nach beschränkten Gemeinde von Mönchen viele Stunden lang zum Aufenthaltsorte zu dienen, an dem sich unter Gesang und Gebet der Gottesdienst vollzieht. Hier hat nicht die Glocke eine verstreute Gemeinde herbeizurufen, sondern das blosse Hämmern auf ein langes geglättetes Bret (σήμανδρον), das in die Hand genommen wird, oder auf eine kurze, gebogene, hängende Eisenschiene genügt, die Insassen vom Anbruche der Gebetsstunde zu benachrichtigen. Die Glockenthürme, welche das Aussehen der Kirchen im Abendlande so wesentlich bestimmen, fehlen daher bis in die letzten Jahrhunderte auf dem Athos, wie überhaupt im Orient, und wenn sie vorhanden sind, unterscheiden sie sich nicht wesentlich von dem festen Wartthurme des Klosters, üben also keine künstlerische Wirkung aus. Die Kirche hat ferner nicht die dehnbare Längsform der abendländischen Kirche, sondern würde, wenn die Vorhalle nicht da wäre, auch aussen quadratisch erscheinen, wie sie innen quadratisch ist. Sie kann daher nur gleichzeitig in die Länge und Breite anwachsen. Die Vorhalle (νάρϑηξ), welche sich vor den quadratischen Kirchenraum legt, ist ein nothwendiger Bestandtheil der Klosterkirche, weil sie für bestimmte Theile des Gottesdienstes benutzt wird. Ihre Grösse ist sehr verschieden. Sie schwankt von vielleicht einem Viertel des Kirchenraums bis zur vollen Grösse desselben und selbst noch ein wenig darüber hinaus (Dochiariu). Vor diese Vorhalle legt sich häufig noch eine zweite, äussere Vorhalle, welche, schmal und gangartig, als blosser Vorraum dient, ohne eine gottesdienstliche Bedeutung zu besitzen. Ausser dem Festhalten am quadratischen Innenraume und dem Fehlen des schmückenden Glockenthurmes, welche beide Eigenheiten nur dem Abendländer, nicht aber dem Einheimischen zum Bewusstsein kommen, ist für die byzantinische Kirche drittens charakteristisch das Aufsteigen einer grossen Kuppel mitten über dem Baue, welche die Kirche völlig beherrscht. Wer sich durch längeres Verweilen im Lande an den byzantinischen Kuppelbau gewöhnt hat, wird nicht mehr wünschen, ihn durch Thürme in seiner Wirkung beeinträchtigt zu sehen, sondern sich der reinen Wirkung desselben freuen. Ueber der

Kuppel erhebt sich das Kreuz. Die Kuppel gibt dem Nahenden die Gewissheit, dass er einer Kirche entgegengeht.

Tritt man in die Kirche (Fig. 2) ein, so gelangt man nach Durchschreiten der Vorhalle oder Vorhallen in den quadratischen Kirchenraum, über dem, von vier Säulen getragen, von vier Tonnengewölben umgeben, die grosse Kuppel schwebt, von hohem Tambur in die Höhe gehoben. Ringsumzogen ist der Kirchenraum von Chorstühlen. Die Berechtigung, ja die Nothwendigkeit derselben ergibt sich von selbst aus der langen Dauer des Gottesdienstes, der durchschnittlich den dritten Theil von Tag und Nacht, acht Stunden täglich, ausfüllt, vor jedem grossen Feste, etwa dreissigmal im Jahre, durch die ganze Nacht anhält[1], und in Ausnahmsfällen gar darüber hinaus bis zu kaum menschenmöglicher Dauer, bis zu 16 oder 17 von 24 Stunden anwächst.[2] Die Kirche wird also nicht, wie in den abendländischen Predigtkirchen, ihrem ganzen Innenraume nach von einer grossen Gemeinde erfüllt, sondern nur ringsum an ihrem Saume, der sich zur Aufstellung der Chorstühle eignet, von den Klosterbewohnern besetzt. Der Innenraum bleibt frei, bleibt zur Verfügung der dienstthuenden Geistlichen, des Priesters, Diakons und Vorlesers, und wird nöthigenfalls den Pilgern, die sonst keinen Platz finden, soweit der Gottesdienst es zulässt, eingeräumt. Ein mächtiger Kronleuchter und zahlreiche Standleuchter ermöglichen eine starke, feierliche Erhellung des Raumes.

Dem Eintretenden gegenüber liegt im Osten der Altarraum. Er ist dem Blicke fast gänzlich entzogen, abgeschlossen durch eine hohe, mit Bildern behängte Wand, das sogenannte „Templon (τέμπλον)“, die „Bilderwand“. Weiter als bis hierher, vor den Eingang zum Altarraum, darf der Laie, der Ungeweihte, nicht vordringen, denn in den Altarraum einzutreten ist nur Priestern und Diakonen gestattet. Und wenn die Erlaubniss nachsichtig ertheilt wird, achte man die Sitte, welche die Stätte vor dem Altare für heilig erklärt und deshalb den Eingang durch die direct zum Altare führende Mittelthür, die sogenannte „Königsthür“, niemandem als dem augenblicklich liturgirenden Geistlichen an vorgeschriebenen Stellen des Gottesdienstes gestattet, und gleicherweise das Hintreten vor den Altar von der Seite aus als eine schwere Verletzung der Heiligkeit des Ortes ansehen würde. Statt der Mittelthür vermitteln zwei Seiteneingänge für die Geistlichen die Verbindung von Kirchenraum und Altarraum. Der Altarraum, um eine kleine Stufe erhöht, zerfällt den Anfor-

[1] Philipp Meyer, das., S. 1048.
[2] Neyrat, S. 67.

derungen des Gottesdienstes entsprechend in drei Theile, die halbkreisförmig, in innen runden, aussen eckigen Apsiden, endigen. Den mittleren, eigentlichen Altarraum (τὸ ἅγιον βῆμα) nimmt der Altar ein, „der heilige Tisch (ἡ ἁγία τράπεζα)“ genannt. Der Altar steht frei. Im linken, nördlichen, Seitenraume vollzieht sich der erste Theil der Liturgie, die Vorbereitung des Messopfers. Er heisst daher ebenso wie diese Vorbereitung

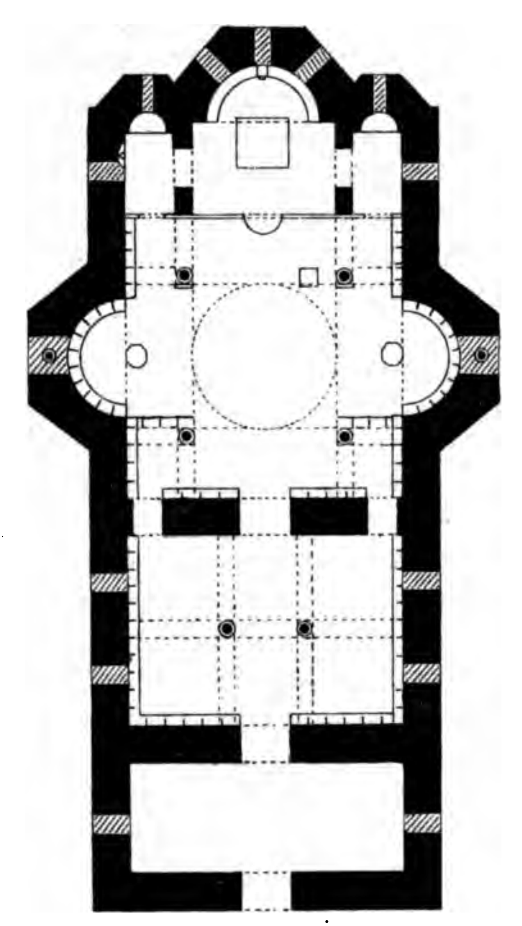


Fig. 2. Kirchen-Schema, Grundriss.

„Proskomidie (προσκομιδή)“, oder auch „Prothesis (πρόθεσις)“, letzteres nach dem in seiner Apside aufgestellten Rüsttische, auf welchem die Vorbereitung geschieht. Eine Waschvorrichtung ist hier zur linken Hand angebracht, weil die liturgischen Vorschriften sie voraussetzen. Der rechte Seitenraum, auf der anderen Seite des eigentlichen Altarraumes liegend, dient den Diakonen zum Aufenthalte und enthält die zum Gottesdienst nöthigen, ihn regelnden Bücher, nach diesen beiden Bestimmungen entweder „Diakonikon (διακονικόν)“ oder „Typikarion (τυπικάριον)“ ge-

nannt. Die Apsis hinter dem Altare vermittelt die Verbindung zwischen den einzelnen Theilen des Altarraumes — da der Ort vor dem Altare ja unbetretbar ist —, nimmt die Geistlichen auf und enthält ihretwegen eine halbkreisförmige steinerne Bank, auf welcher sie, sobald der lange Gottesdienst es gestattet, Platz nehmen können. In der Mitte der Bank ist, gerade hinter dem Altare, ein erhöhter Platz für den Bischof angebracht. Die drei Theile des Altarraums: Prothesis, eigentlicher Altarraum und Diakonikon, sind stets durch offene Durchgänge miteinander verbunden und liegen vereint jenseits der Bilderwand.

So bilden Altarraum, Kirchenraum und Vorhalle die festen Bestandtheile der Kirche. Wie für ihr Vorhandensein, so ist auch für ihre Gestaltung der Zweck, dem sie dienen, der Gottesdienst, hauptsächlich massgebend. Von derselben Bedeutung wie der priesterliche Altardienst für den Altarraum ist für den Kirchenraum die Theilnahme der Gemeinde am Gottesdienste, das Lesen und Singen von Bibelabschnitten und Gebeten, zu dem noch die Verehrung der Bilder hinzukommt. Die leichte Wand, welche den Kirchenraum nach dem Altarraume hin abschliesst, das schon genannte „Templon (τέμπλον)", ist über und über mit Bildern behängt und verdient deshalb in üblicher Weise „Bilderwand" genannt zu werden. Der Name „Ikonostasis (εἰκονοστάσις oder εἰκονοστάσιον)" aber, der, wol dem russischen Sprachgebrauche entnommen, oft dafür gebraucht wird, ist in griechischen Gegenden nicht dafür üblich[1], sondern kommt vielmehr den einzelnen Abtheilungen, den einzelnen bildtragenden Feldern der Bilderwand zu. Einzelne „Ikonostasen", Bildträger, welche nur je ein Heiligenbild aufnehmen, finden ausserdem nöthigenfalls an Stellen, wo sie für den Betenden leicht erreichbar sind und den freien Raum nicht beengen, Aufstellung, das ist an den Säulen, welche die Kuppel tragen, und zwar werden dabei die beiden östlichen Säulen, welche der Bilderwand benachbart sind, zunächst mit Ikonostasen bedacht. Sie dienen zur Aushülfe, wenn die Bilderwand für die betreffenden Bilder keinen Platz mehr gewährt. Die rechte Ikonostasis vor dem Templon trägt in der Regel das Bild des Kirchenpatrons, die linke vorkommendenfalls ein besonders verehrtes Panagienbild. Ausser diesen feststehenden Ausrüstungsgegenständen, der Bilderwand und den Bildträgern, sind noch andere bewegliche vorhanden, tragbare Pulte, welche im Kirchenraume gleichfalls

[1] Der Name εἰκονοστάσιον findet sich dafür nur vereinzelt in der griechischen Literatur, z. B. in der „Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων", S. 250 fg. Dagegen ist der Name τέμπλον der gewöhnliche: daselbst S. 19 fg., Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον", S. 21, 29 fg., 36, 45, 48, und (Τέμπλεον geschrieben) in der athenischen Ausgabe der „Θεία λειτουργία" (Athen 1888), S. 27.

ihre bestimmte Stelle haben.[1] Ein viereckiges Pult steht rechts vor der Königsthür, also neben der südöstlichen kuppeltragenden Säule, mithin neben dem Bilde des Kirchenpatrons. Es ist das „Proskynitarion (προσκυνητάριον)", auf welchem das Festtags- oder Heiligenbild des Tages sich der Verehrung (der προσκύνησις) darbietet. Zwei andere, achteckige Pulte stehen rechts und links vom Kuppelraume und sind zum Vorlesen bestimmt, weshalb sie „Analogia (ἀναλόγια)", d. h. Lesepulte, heissen. Ihre Aufstellung steht mit der baulichen Gestaltung des Kirchenraums in gewisser Beziehung. Wie nämlich in der Apsis die Priesterbank den Altar umzieht, so umziehen hier Chorstühle die Analogia. Dadurch entstehen zwei halbkreisförmige Ausbuchtungen, kurze gerundete Kreuzarme, welche im Vereine mit der Apsis die Kirche der Kleeblattform nähern. Diese halbrunden Räume rechts und links vom Mittelraume nehmen die beiden Sängerchöre auf und heissen daher „Chöre (χόροι)". Die Kleeblattform, welche sich auch in andern Ländern und Landestheilen gelegentlich vorfindet, hat sich hier, nachdem sie einmal gefunden war, so praktisch erwiesen, dass sie in den Klosterkirchen des Athos fast ausnahmslos wiederkehrt. Sie hat in der That vieles für sich: sie erweitert den Kirchenraum, ohne die schwierig zu wölbende Kuppel zu vergrössern, sie versammelt die Sänger um den in ihre Mitte tretenden Vorleser, ohne ihnen den Blick zu dem liturgirenden Geistlichen zu entziehen, und bietet überdies dem Auge einen gefälligen Anblick. Diese Vorzüge erklären, weshalb sich gerade diese Abart der gewöhnlichen byzantinischen Kirche, die Kirche mit halbrund heraustretenden Chören, hier so vollständig eingebürgert hat, dass Abweichungen zu den grossen Seltenheiten gehören.

Die kleeblattförmige Bildung des Grundrisses lässt die Athos-Kirchen als eine geschlossene Gruppe innerhalb der byzantinischen Kirchen erscheinen. Von dieser einen Eigenthümlichkeit abgesehen harmoniren sie vollständig mit den übrigen Kirchen der byzantinischen Baukunst, indem sie das gleiche Bausystem wie diese, den Kuppelbau, zur Anwendung bringen. Der Kuppelbau bestimmt zunächst den Aufriss, beeinflusst aber auch den Grundriss, den er hindert, von der quadratischen zur Längsform überzugehen. Das Festhalten am charakteristischen Kuppelbau ist nur theilweise dem Wohlgefallen an der schönen architektonischen Wirkung zu verdanken, da die byzantinische Kirche überhaupt nicht als rein architektonisches Werk gedacht wird. Die byzantinische Kirche ist von ihrer Erbauung an dazu bestimmt, von der Malerei ein Schmuckgewand zu empfangen, und ist unvollständig, solange sie dieses nicht aufweist.

[1] Für dieses alles vgl. Fig. 2.

Da nun der Kuppelbau der Malerei ein treffliches unersetzliches Wirkungsmittel darbietet, wovon die Betrachtung der Kirchenmalereien überzeugen wird, so ist die Beliebtheit der Kuppelkirchen, welche auf dem Athos wie im ganzen Bereiche der byzantinischen Kunst die Herrschaft haben, vermuthlich der Rücksicht auf den üblichen Bildschmuck zu grossem Theile zu verdanken.

Um eine gute Vorstellung von den Athos-Kirchen im allgemeinen zu erhalten, mag man noch beachten, dass niemals eine Thür direct aus dem Hofe in den Kirchenraum führt, der Kirchenraum also nach aussen hin vollständig abgeschlossen bleibt, und seine Chöre nicht, wie es anderswo zum Nachtheile der feierlichen Ruhe geschieht, zugleich als Eingangsräume benutzt werden, der Eingang in die Kirche vielmehr nur durch die Vorhalle hindurch möglich ist[1]; dass Kapellen sich häufig rechts und links anschliessen, die Kirche in die Mitte nehmend, und dass sich dann, von aussen gesehen, die hohe Mittelkuppel hoch emporhebt zwischen den niederen Kuppeln, welche die Vorhalle, die Kapellen, zuweilen auch die beiden Seitenräume des Altarraums, Prothesis und Diakonikon, bedecken (Taf. 3). Ferner bemerkt man, dass niemals Emporen die Kirche umziehen. Sie wären hier auch befremdlich, da Emporen für Frauen und Katechumenen bestimmt zu sein pflegten, die einen wie die andern aber in der Athos-Welt keinen Platz haben. Nur über der Vorhalle findet sich manchmal eine Empore, die als leerstehender feuersicherer Raum jetzt gern zur Aufnahme der Bibliothek benutzt wird.

Die Anlage der Kirche ist stets einfach und übersichtlich. Die vier Säulen, welche die Kuppel tragen, sind so gestellt, dass ihre Entfernung voneinander das Doppelte des bis zur Wand übrigbleibenden Raumes beträgt. Die Kuppel überwölbt daher den Kirchenraum seiner halben Länge und Breite nach, und die Chöre verbreitern die Kirche noch um die Hälfte. Innen wie aussen bestimmt die Kuppel wesentlich den Eindruck.

In dieser Weise sind die Kirchen gebaut, von den ältesten Zeiten bis in unser Jahrhundert hinein. Die Anordnungen und die Massverhältnisse sind meistens in der angegebenen Weise im wesentlichen beibehalten worden, jedoch nur aus Zweckmässigkeitsrücksichten, nicht aus Zwang. Wo eine Abweichung wünschenswerth schien, hat man sich vor ihr nicht gescheut. Dann hat man die Säulen durch Pfeiler ersetzt (Lawra), hat einmal selbst auf den monumentalsten und charakteristischsten Schmuck der ganzen Kirche, die Kuppel, verzichtet (Protaton), hat die beiden

[1] Eine Ausnahme findet in Chilandari statt.

Nebenräume des Altarplatzes, Prothesis und Diakonikon, als Rundbauten aus dem Kirchenkörper heraustreten lassen (Kutlumusi) und die Innen-Vorhalle einmal das Mass der Kirche noch überschreiten lassen (Dochiariu). Alle diese Abweichungen, welche in einzelnen Fällen vorkommen, heben die Regel nicht auf, sondern zeigen ihre massvolle Anwendung, sprechen von der Freiheit der Bauherren gegenüber der beliebten Bauweise. Im Allgemeinen hat der byzantinische Kirchenbau ein festes Gefüge, im Einzelnen ist er dehnbar und wandelbar innerhalb der gottesdienstlichen Grenzen je nach dem Gutdünken der massgebenden Persönlichkeiten, der Bauherren und Baumeister.

Auffällig ist bei den Kirchen ihre Kleinheit, nicht nur im Verhältnisse zu abendländischen Kirchen, sondern auch im Verhältnisse zur Grösse der Klostergemeinde. Die Länge und Breite des Kirchenraumes erreicht in den grössten Klöstern wie Watopädi, Lawra und Iwiron bis zum Ansatze des Altarraumes und der Chöre nur 10—12 Meter, und in einem Falle, im Protaton, wo keine Chöre hinzukommen, 15 Meter. Die Gesammtbreite unter Hinzurechnung der Chöre steigt wol nirgends auf 20 Meter. Diese Kirchen der grössten Klöster bieten im Kirchenraume nur etwa 60—70 Chorstühle dar, was, selbst einschliesslich der Plätze in der Apsis, eine höchste Besucherzahl von vielleicht 70—80 Personen ergeben würde. Rechnet man noch die Chorstühle der Vorhalle hinzu, so können vielleicht 130—140 Personen Platz finden, von denen aber fast die Hälfte, diejenigen in der Vorhalle, dem Gottesdienste nicht eigentlich beiwohnen, ihn nur herübertönen hören. Dieser höchsten möglichen Besucherzahl von noch nicht 150 Personen steht aber eine grössere Mönchszahl des Klosters gegenüber. Noch heute zählen die von altersher grossen Klöster etwa 200 Mönche; Lawra war bei seiner Gründung auf 80, unmittelbar darauf mit Hinzurechnung der umwohnenden Kellienbewohner auf 120 berechnet, erhob sich aber im folgenden Jahrhunderte auf 800; und Russikon soll es in unserer Zeit gar auf 1900 gebracht haben.[1] Mithin, sollte man meinen, kann die Klosterkirche dem vorhandenen Bedürfnisse nicht genügen. Das Räthsel löst sich, wenn man bedenkt, dass noch jetzt, da doch die Klöster ihre meisten Ländereien verloren haben, ein nicht unbedeutender Theil der Mönche in auswärtigen Tochterstätten und Besitzungen lebt, und in den Blütezeiten der Klöster der Reichthum an auswärtigem Besitze ihnen eine weit grössere Zahl von Mönchen entziehen musste. Wie noch heutigentags, so sind gewiss auch früher die auswärts lebenden Glieder der Kloster-

[1] Ueber die jetzige Bewohnerzahl der Klöster s. die Angaben von Schinas (1887), über die früheren von Lawra s. Gedeon, S. 111 fg., 262.

gemeinde im Kloster selbst mitgezählt worden.[1] Bei solcher Sachlage konnten die vorhandenen Kirchen allerdings selbst der grössten Klostergemeinde genügen.

Welche Ordnung die Klostergemeinde beim Besuche des Gottesdienstes seit alten Zeiten einhält, ist noch heute zu beobachten. Im Ostdrittel der Kirche, also nahe dem Altarplatze, zwischen diesem und den Chören, erhalten auf der einen Seite der diensthuende Priester, der Vorleser und die Kirchendiener, welche z. B. das rechtzeitige Anzünden und Auslöschen der Kerzen besorgen, ihren Platz, auf der andern Seite die Diakonen und der „Typikarios", welcher des schwierigen Amtes waltet, die Ordnung des Gottesdienstes zu überwachen. Das mittlere Drittel, das die Chöre umfasst, nimmt die beiden Sängerchöre auf, ausserdem die Priestermönche. Der erste, erhöhte Platz des Südchores gegenüber dem Proskynitarion ist dem Patriarchen (hier vielleicht auch früher dem Protos) vorbehalten, und den ihm zunächst befindlichen Platz nimmt der Abt ein. Das Westdrittel endlich, das die vom Altar entferntesten Plätze enthält, fällt den Mönchen, die weder Priester noch Diakonen sind, und den Novizen zu. In dieser Weise sind die Plätze je nach Amt und Rang vertheilt.

Das gastliche Entgegenkommen der Mönche zeigt sich auch hier darin, dass sie den fremdgläubigen Gast an einen Ehrenplatz führen, sei es neben den Abt, sei es an eine andere Stelle innerhalb der Chöre, wo er von den würdigsten Klosterbewohnern umgeben ist. Von solchem Platze aus kann man, wenn man es will, täglich viele Stunden lang sich in den Gottesdienst vertiefen, sich mit den Einrichtungen der Kirche bekannt machen.

Wer die Kirchen des Athos einzeln zu betrachten und ihre Stellung in der Kunstgeschichte zu erkennen wünscht, wird bemerken, dass nur selten das Alter der einzelnen Kirchen bekannt ist. Ueberall, und so auch hier, ist die Bevölkerung natürlicherweise geneigt, die Kirchen so, wie sie jetzt sind, für die ursprünglichen Werke ihrer Stifter zu halten, falls nicht das Gegentheil klar zu Tage liegt. Die Kunstgeschichte freilich hat umgekehrt jedes Bauwerk, dessen hohes Alter nicht erwiesen ist, als zweifelhaften Alters anzusehen. Die Aufgabe, die ungefähre Bauzeit einer Kirche anzugeben, ist hier eine schwierigere als im Abendlande. Denn im Orient fehlt der auffällige Stilwechsel, der im Abendlande

[1] Von den 125 Mönchen, die 1839 in Lawra lebten, waren 80 im Kloster selbst und 45 auswärts („Annales archéologiques", Bd. VII, S. 43, Bd. XXI, S. 136); von den 250 Mönchen von Iwiron waren 130 im Kloster, die anderen auswärts (das., Bd. VII, S. 44). Iwiron zählt (1888) 195 Mönche innerhalb und ausserhalb des Klosters.

die romanischen, gothischen und jüngeren Kirchen scheidet und ihre Entstehung ohne weitere Hülfsmittel auf ein bis zwei Jahrhunderte angeben lässt. So ist man bei Beurtheilung der Athos-Kirchen darauf angewiesen, nach zufällig vorhandenen Angaben über die Zeit der Erbauung oder der Ausschmückung auszuspähen. Der Zufall entscheidet vorläufig noch, ob eine alte Kirche als solche erkannt wird oder nicht. Es ist aber jedenfalls besser, ihn in den Fällen, die er begünstigt, zur Gewinnung wenn

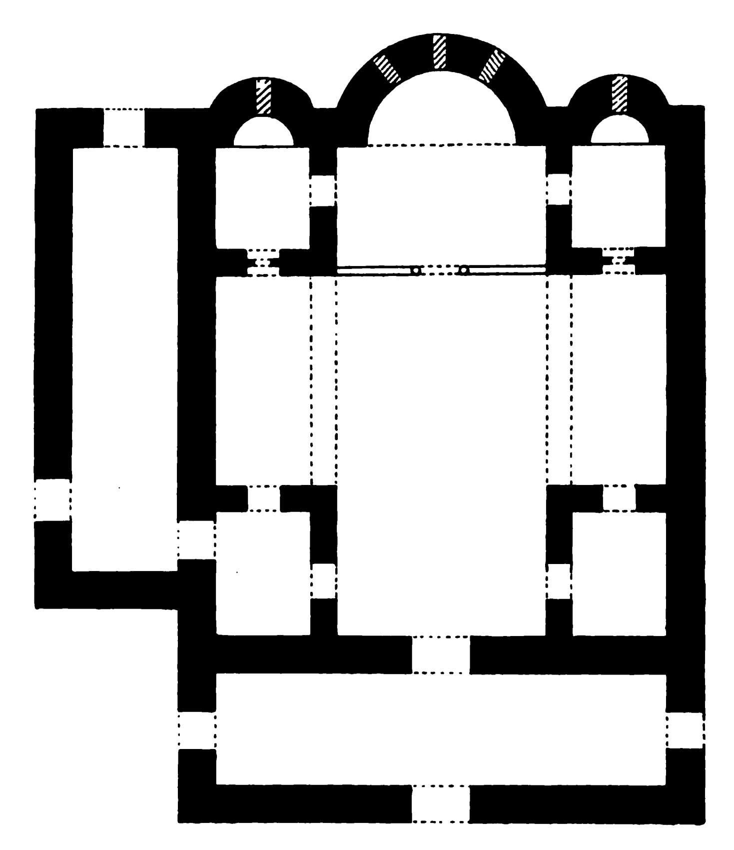


Fig. 8. Grundriss-Skizze des Protaton.

auch weniger, so doch möglichst sicherer Ergebnisse zu nützen, als im Streben nach allgemeineren Ergebnissen allgemeine und unsichere Urtheile zu fällen. In Zukunft wird hoffentlich eine bautechnische Untersuchung, von den auf ihre Erbauungszeit hin bestimmten Bauwerken ausgehend und mit ihnen die noch unbestimmten vergleichend, ein endgültiges umfassendes Urtheil ermöglichen.

Bei den Nachforschungen über das Baualter der einzelnen Kirchen heben sich zwei Kirchen, das Protaton zu Karyäs und die Klosterkirche zu Watopädi, aus der Zahl der übrigen heraus.

Das **Protaton** zu Karyäs nimmt seiner Gestalt nach eine Ausnahmsstellung unter den Athos-Kirchen ein, wenn es auch weder als Basilika noch als Nachahmung der Sophienkirche — wie man sonderbarerweise beides von diesem einen Bauwerke gesagt hat — zu betrachten ist (Fig. 3). Es ist vielmehr eine byzantinische Kirche, welche neben einigen weniger schwerwiegenden Abweichungen vom herrschenden Typus (Fehlen halbrunder Chöre, Verwendung von Mauerpfeilern statt Säulen, runder Aussenseite der Apsiden) auch eine Eigenheit von grossem Gewichte aufweist, die das Gesammtaussehen innen wie aussen verändert: das Fehlen der Kuppel. Da jedoch dieser Mangel die Kirche der üblichen quadratischen Form und der gewohnten Raumgliederung nicht beraubt, so hat man darin nur eine Eigenthümlichkeit zu sehen, welche die Kirche innerhalb der herrschenden Bauweise auszeichnet, sie aber nicht aus derselben völlig heraustreten lässt. Die Ursache dieser Eigenthümlichkeit ist unbekannt.[1] Sie macht das Protaton, wenn der Ausdruck erlaubt ist, zur byzantinischen Kuppelkirche ohne Kuppel. Das fernere Fehlen ausladender Chöre und einer geräumigen Vorhalle ist gerade hier weniger störend als anderwärts, weil am Sitze der Regierung, wo Regierungssorgen Zeit und Gedanken der Mönche in Anspruch nehmen, der klösterliche Gottesdienst nicht mehr wie in den Klöstern die unbedingte Herrschaft über die Menschen ausübt. Das Protaton kommt seiner Grösse nach den grössten Klosterkirchen des Athos ungefähr gleich, bleibt aber seiner architektonischen Ausführung nach hinter ihnen zurück, und lässt durch diese Mängel den Besucher erst voll empfinden, wie wohllautend und klangvoll sonst stets die Sprache der Kuppel und der Halbkreischöre ist. Es ist, wie ausgeführt wurde, nicht in einer besonderen, sondern nur in Vereinfachung der üblichen Bauart errichtet. Die Kirche war schon vom heiligen Athanasios (10. Jahrhundert) erweitert worden und wurde später, nach erlittener Beschädigung, zur Zeit des zweiten Paläologen-Kaisers Andronikos II. (1282—1328) wiederhergestellt, aus welcher Zeit der noch vorhandene Bilderschmuck stammt. Die Worte des unbekannten Schreibers, welcher die Beschädigung und die Wiederherstellung meldet: die Kirche sei „durch Brand verwüstet worden (πυρπολήσας)“, und „das in (ἐν) der Protaton-Kirche zu Karyäs Zerstörte (ἀφανισθέντα) sei

[1] Sie könnte in der Nöthigung, die Kirche schnell unter Dach zu bringen, liegen. Auch kann man wol in Erwägung ziehen, ob etwa Rücksicht darauf, dass der heilige Athanasios in Lawra durch den Einsturz einer über dem Altarraum der Kirche neuaufgeführten Kuppel getödtet worden ist („Συναξαρίστης“, Zakynthos 1868, Bd. III, 5. Juli), von dem Bau einer Kuppel hier hat absehen lassen, was jedoch ohne das Zeugniss bestimmter Nachrichten nicht anzunehmen sein wird. Jedenfalls ist das Fehlen einer Kuppel etwas so Auffälliges, dass man eine Erklärung dafür verlangt.

von den Bulgaren wiederhergestellt worden (ἀνεκαινίσθησαν)"[1], lässt annehmen, dass keine völlige Zerstörung vorausgegangen und dass kein eigentlicher Neubau nöthig war. Hat die Kirche aber jene vorausgegangene kritische Zeit überstanden und nur neuen Schmuck erhalten, so entstammt sie selbst noch älteren Zeiten. Man wird versucht sein, sie unter diesen Umständen für den Vergrösserungsbau zu halten, zu dessen Ausführung drei Jahrhunderte früher der heilige Athanasios Geld erhielt.[2]

Vielleicht gleich hohen Altersanspruch kann die Klosterkirche zu Watopädi erheben, gleichfalls eine der grössten Kirchen auf dem Athos.[3] Sie ist mit doppelter Vorhalle versehen, deren äussere sich mit einer Säulenstellung nach dem Hofe zu öffnet, und im Innern reich geschmückt. Sie ist sogar durch einen hier seltenen Mosaikschmuck ausgezeichnet. Ein bunter Marmorfussboden, der bis in die äussere Vorhalle vorreicht, durchzieht die Kirche. Die Marmorthür der äussern Vorhalle trägt die Jahreszahl 1426, aber die wichtige Erneuerungsperiode, welcher der Kirchenschmuck angehört, liegt um hundert Jahre weiter zurück. Eine Inschrift meldet[4]: „neugemalt (ἀνιστορήθη) wurde dieses Gotteshaus unter der Regierung des Königs Andronikos Paläologos auf Zuthun des Priestermönchs Herrn Arsenios im Jahre 6820 (d. i. 1312 n. Chr.); restaurirt wurde diese Vorhalle im Jahre 1819". Das Kloster war kurz vorher, im Jahre 1280, „geplündert, zerstört und verödet worden", worauf es, unter Kaiser Andronikos, von Stephan, Fürsten von Serbien, restaurirt wurde.[5] Hier ist demnach die Wahrscheinlichkeit, dass die Kirche aus der Zeit des Athanasios stamme, vielleicht etwas geringere als beim Protaton: das Neumalen setzt zwar eigentlich das Fortbestehen des alten Baukörpers voraus, damit aber auch, dass die gemeldete Zerstörung des Klosters die Kirche nicht in Trümmer gelegt habe, worüber die Gewissheit fehlt. Ihrer Bauart nach bietet die Kirche keine Besonderheit. Sie wird, wie alle Klosterkirchen des Athos, von der grossen Kuppel überwölbt und hat die üblichen seitlichen Halbkreischöre. Die Spannweite der Kuppel von ungefähr 6 Meter wird auf dem Athos anscheinend nicht überboten, während andere mittelalterliche Kirchen des byzantinischen Reiches sie noch um die Hälfte übertreffen. Im Norden und Süden schliessen sich Kapellen an.

[1] Gedeon, S. 143, 146.
[2] Das., S. 96, 97.
[3] Grundriss abgebildet bei Choisy, „L'art de bâtir chez les Byzantins", S. 130.
[4] Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au Mont Athos" (1876), S. 305; das., S. 306 auch die kurze Inschrift von 1426.
[5] Gedeon, S. 142, 145.

Den Verheerungen, welche die beiden genannten Kirchen zu erdulden hatten, fiel noch manche andere Kirche zum Opfer. Die Halbinsel wurde von ihnen im Jahre 1280 heimgesucht. Kurz vorher hatte der erste Kaiser aus der Familie der Paläologen, Michael Paläologos, den Abendländern die Herrschaft im Reiche entrissen und plünderte nun in kirchlich-politischem Streite in seinem eigenen Reiche auf dem Athos Iwiron, Watopädi, Sographu und Karyäs, während Lawra sich freiwillig ergab und in Xeropotamu ein Erdbeben die Kirche, in welcher für die Kaiserlichen gebetet wurde, niederriss.[1]

In diese oder noch ältere Zeit wird auch die Erbauung der einen an die Klosterkirche angebauten Kapelle in Lawra, welche dem heiligen Nikolaus geweiht ist, fallen.[2] Denn eine Inschrift meldet, dass sie im Jahre 1360 schon „neu gemalt wurde (ἀνιστορήθη)“. Ob auch die dortige Klosterkirche selbst den ältesten Kirchenbauten beizuzählen ist, bleibt ungewiss. Eine Inschrift besagt von ihr nur, dass sie im Jahre 1535 „gemalt wurde (ἱστορῖται)“. Die Bauweise der Kirche ist die übliche, diesmal, bei gleicher Grösse wie in Watopädi, mit Verwendung von Pfeilern anstatt Säulen. Die Nikolauskapelle, an die Südseite der Klosterkirche angebaut, gibt die übliche Kirchenform in Verkleinerung wieder, auf die halben Masse zurückgebracht und, wie es Kapellen ziemt, ohne Ausbuchtung besonderer Chöre. Sie kann im ganzen wol als Vertreter der alten Hauptkirche dienen. Alles in allem gewährt sie ein ebenso anschauliches wie anziehendes Bild alten, über fünfhundertjährigen Kirchenschmucks, mit ihrem Marmorfussboden, den schwarzen, weissgeaderten Marmorsäulen und dem vollständigen Schmuckgewande der sorgsamen alten Wandmalereien.

Nur theilweise ist noch eine vierte Kirche, die Klosterkirche zu Iwiron, den ältesten Bauten beizuzählen. Von ihr sagt ihr Gründer in einer Inschrift, welche auf messingbronzenem Ringe die mittelste Porphyrplatte des Fussbodens umzieht, in stolzen Worten:

Ἐγὼ ἐστερέωσα τοὺς στύλους αὐτῆς, καὶ ἰς (εἰς) τὸν αἰῶνα οὐ σαλευθήσεται. Γεώργιος μοναχὸς ὁ Ἴβηρ καὶ κτήτωρ.	Ich habe ihre Säulen gefestigt, und in Ewigkeit wird sie nicht wanken. Mönch Georgios, der Iwire und Gründer.

Mönch Georgios, der Iwire, war ein Zeitgenosse des heiligen Athanasios, wie aus dessen eigenen Aufzeichnungen[3] hervorgeht. Gewiss wird man

[1] Gedeon, S. 139—146.
[2] Die Kirche mit der Kapelle ist auf Taf. 5 in Südansicht abgebildet.
[3] In der „διατύπωσις“ seines Typikon vom Jahre 969: Gedeon, S. 245 Anm.

fragen, ob die von ihm errichteten Säulen noch heute an ihrer Stelle stehen, und ob jener Inschrift das Alter des ganzen bestehenden Kirchenbaues zu entnehmen ist. Es ist auffällig, dass die vier kuppeltragenden Säulen, welche ihrer Stellung nach der grössten Auszeichnung würdig wären, vielmehr die einfachsten in der Kirche sind und, aus weissem Marmor bestehend, mit einfachen kunstlosen Kapitälen versehen, sowol an Kostbarkeit des Materials wie an Güte der Arbeit hinter den übrigen zurückstehen. Dagegen zeugen vier kleinere Säulen, welche jetzt an einer Stelle, an der sie baulich unnöthig sind (in den Mauerecken am Ansatze der halbkreisförmigen Chöre), stehen, von höheren Prachtansprüchen und grösserer Kunstfertigkeit; zwei davon sind aus grünem, zwei aus weissem Marmor gefertigt, und Widderköpfe und andere Sculpturen zeichnen ihre Kapitäle aus. Ebenso bestehen die vier Säulen des Templon mit ihren Blattkapitälen aus grünem Marmor. Man kann daher vermuthen, dass grünmarmorne, mit ausgearbeiteten Kapitälen geschmückte Säulen — seien es die in den Ecken vorhandenen kleineren, seien es ähnlich gebildete grössere — ursprünglich als Kuppelträger gedient haben und bei einer Erneuerung der Kirche durch die jetzt stehenden einfachen ersetzt worden sind. Erneuerungsbauten haben hier wirklich zu Ende des 15. Jahrhunderts stattgefunden. Aus dem Jahre 1492 wird eine Wiedererrichtung (ἀνέγερσις) des Klosters und die Erbauung oder Herstellung der Kirchenkuppeln, der Aussenvorhalle u. s. w. (χρησίμως κατεσκευάσθησαν) berichtet.[1] In der Kirche zu Iwiron sind also ältere und neuere Theile vereint. Zu den ersteren gehören der Fussboden und die schmuckvollen Säulen, zu den letzteren die Kuppeln und die schmucklosen Säulen. Die Kirche hat die übliche Gestalt der Athos-Kirchen und zeichnet sich innen durch Marmortäfelung der untern Wandtheile aus, mit welcher ein Bischof Domninos, man weiss nicht wann, sie verschönte.[2]

Von drei anderen Kirchen ist das Bestehen im 16. Jahrhundert bezeugt, stets durch Datirung der Malereien. Es sind die Klosterkirchen von Lawra (gemalt 1535), von Kutlumusi bei Karyäs (neugemalt 1540) und von Xenophontos (gemalt 1545). Auch sie wiederholen die übliche Bauweise, Kutlumusi mit der Abweichung selbständig heraustretender Nebenräume des Altarraumes. Wenn diesen Klöstern hiernach einerseits die Möglichkeit bleibt, so gut wie die vorhergenannten Klöster ihren Kirchen den Ruhmestitel uralter Werke zuzuerkennen, so muss man doch anderseits auch mit der Möglichkeit gänzlicher Erneuerung im 16. Jahrhundert

[1] Gedeon, S. 173 fg.
[2] Vgl. S. 38.

rechnen. Die Form braucht weder im einen noch im anderen Falle auffällige Besonderheiten aufzuweisen.

Für Beibehaltung der bisherigen Bauweise im 16. Jahrhundert ohne auffallende Abweichung bringt die Kirche von Dionysiu ein beglaubigtes Beispiel bei, welche, wie eine Inschrift besagt, im Jahre 1547 „von Grund aus neugebaut und neugemalt wurde (ἀνηγέρϑη ἐκ βάϑρων καὶ ἀνιστορήϑη)“.

Gegenüber einer so typischen Wiederholung ist es eine Freude, dasselbe Jahrhundert einen merkwürdigen Aufschwung im Kirchenbau nehmen zu sehen, wie ihn die Klosterkirche von Dochiariu, im Jahre 1568 vollendet, darthut (Fig. 4). Die Grundform ist zwar auch hier dieselbe geblieben wie bisher: man betritt durch die schmale Aussenvorhalle hindurch die sehr geräumige Innenvorhalle und sodann erst die Kuppelkirche mit ihren Chören und dem dreitheiligen Altarraume. Aber in der Ausführung übertrifft sie alle ähnlichen Werke, indem sie von kühner Hand zu ungewöhnlicher Höhe emporgeführt wurde: der Kuppeltambur beginnt erst etwa 15 Meter hoch über dem Fussboden. Die Vorhalle gleicht einem langen und hohen Hallenbau, der den Kirchenraum selbst noch an Grösse übertrifft, und ist von einem Kuppelpaare geschmückt. Ein anderes Kuppelpaar steigt über Prothesis und Diakonikon empor, mit jenem zusammen die Hauptkuppel auf allen vier Seiten umgebend (Taf. 3). Der Kirchenraum zeichnet sich gleichfalls durch Höhe aus. Den hochliegenden Gewölben dienen Strebepfeiler, fremde Elemente in hiesiger Baukunst, als Widerlager. Die Schlankheit aller Theile gibt dem Werke den Charakter besonderer Leichtigkeit, wie er sich in griechischen Kirchen sonst nicht wiederfindet, und erhebt die Kirche von Dochiariu zu einer hervorragenden architektonischen Leistung.

Mit der interessanten Kirche von Dochiariu ist die Uebersicht über die sichtlich beglaubigten alten Klosterkirchen zu beschliessen. Vielleicht wird sich künftig bei näherer Untersuchung noch die eine oder andere der übrigen Klosterkirchen den genannten anreihen lassen. Die Uebersicht erbrachte für keine einzige Kirche den sicheren Nachweis, für manche jedoch die Möglichkeit, dass sie in ihrer jetzigen Gestalt aus der Zeit der Klostergründung stamme. Zwei Kirchen, das Protaton zu Karyäs und die Kirche zu Watopädi, reichen anscheinend vor das Jahr 1300 zurück, eine, die Nikolauskapelle zu Lawra, vor das Jahr 1400, eine, zu Iwiron, vor das Jahr 1500, und fünf andere, zu Lawra, Kutlumusi, Xenophontos, Dionysiu und Dochiariu, vor das Jahr 1600. Alles in allem sind also mindestens vier Kirchen der mittelalterlichen Zeit vor 1500, und mit ihnen zusammen mindestens neun der Zeit vor 1600 zuzurechnen; wie weit die einzelnen

über diese Grenzen der Jahrhunderte zurückreichen, wie nahe oder fern die jetzigen Bauwerke ihrer ersten Gründungszeit stehen, ist vorläufig nur bei den wenigsten zu sagen.

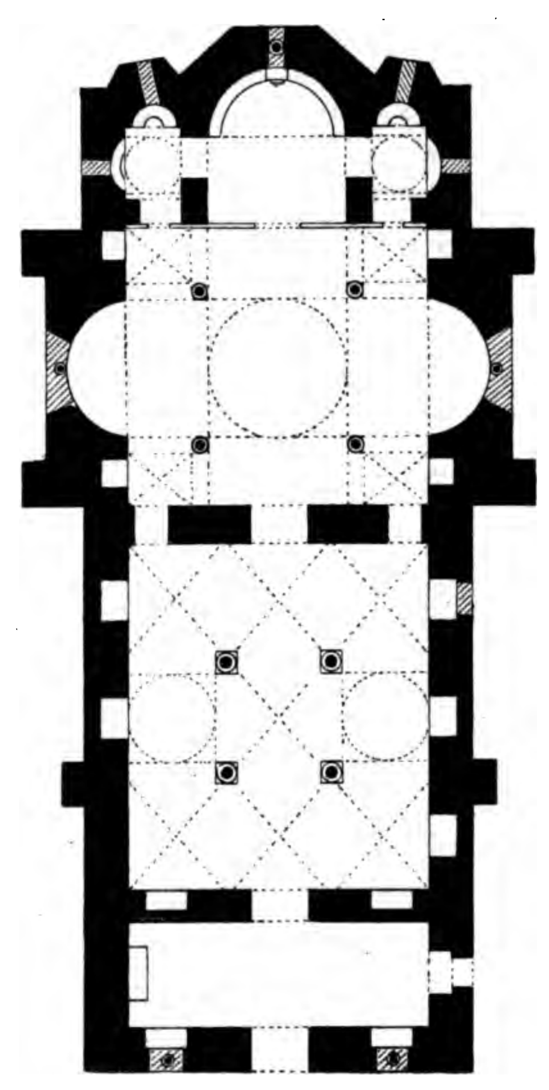


Fig. 4. Grundriss der Klosterkirche zu Dochiariu.

Dies ist die Antwort auf die Frage nach dem Alter der Kirchen auf dem Athos, die sich jedem Besucher aufdrängen wird. Ein Band engster Verwandtschaft umschliesst alle Athos-Kirchen, mögen sie früher oder später aus dunkler Vergangenheit heraustreten, mögen sie den ersten oder den letzten Jahrhunderten ihr Dasein verdanken.

Den Klosterkirchen, deren jedes Kloster nur eine besitzt, gesellen sich zahlreiche Kapellen. Sie umgeben die Kirche und vertheilen sich in ungebundener Weise in- und ausserhalb des Klosters. Die Gebäude, welche die Kirche rings umziehen und die Zellen enthalten, werden durch Kapellen geheiligt, welche bisweilen stockwerkweise übereinander liegen und sich gelegentlich durch eine aus dem Dache aufsteigende Kuppel bemerklich machen. Auch der Thurm, welcher das Kloster zu schützen bestimmt ist, erhält hoch oben durch eine Kapelle seine besondere Weihe. Die Kapellen werden „Kirche oder Nebenkirche (ἐκκλησία oder παρεκκλήσιον)“ genannt. Ihrer Bauart nach weichen die grossen und die kleinen Kapellen voneinander ab.

Die grossen Kapellen bilden selbständige Gebäude und stehen entweder frei wie die Klosterkirche oder lehnen sich an dieselbe an. Sie gleichen den Kirchen der Gestalt nach bis auf das Fehlen heraustretender Chöre vollkommen, sodass der einzige wichtige formale Unterschied in den Grössenverhältnissen liegt. Sie besitzen eine Kuppel, wie die Klosterkirchen, meistens auch den dreitheiligen Altarraum und die Vorhalle. Vollzieht sich eine besondere Feier in der Kapelle, an welcher die ganze Gemeinde theilnehmen möchte, so sammeln sich die Vielen, die in ihr nicht Platz finden, im Freien vor ihrem Eingange.

Die kleinen Kapellen dagegen, an denen manche Klöster sehr reich sind, stehen in der Regel nicht frei, sondern liegen in einem grösseren, zu anderen Zwecken verwendeten Gebäude, und sind naturgemäss von einfacherer Gestalt, spiegeln aber auch in dieser das Kirchenvorbild wieder. Unerlässlich, weil im Gottesdienste begründet, ist auch ihnen die Eintheilung in Kirchenraum und Altarraum. Ersterer ist wiederum quadratisch, letzterer in einfacherer Weise dreitheilig, d. h. nicht mit drei gesonderten Räumen, sondern in ungetheiltem Raume mit drei Nischen, welche die Apsiden ersetzen, versehen. Statt der Kuppel bedeckt oft ein kuppelartiges Gewölbe, sonst eine flache Decke den Raum. Manchmal auch kommt eine Vorhalle, in vereinzelten Fällen sogar eine flach nischenförmige Einbuchtung der Seitenmauern vor (so in der Thurmkapelle im Iwiron-Kloster), die sich nur als Nachklang der heraustretenden Chöre erklären lässt.

In den Skiten, den Mönchsdörfern, die sich um eine nur Sonntags benutzte Kirche, die „Sonntagskirche (κυριακόν)“, gruppiren, besitzt jedes Haus seine eigene Kapelle für den täglichen Gottesdienst. Auch jedes Kellion, jedes einzeln stehende Haus, besitzt anscheinend eine solche. Ja, die Hauskapelle bestimmt gewissermassen das Aussehen und die Anlage

des Hauses: als besonderer Anbau tritt sie ostwärts aus dem Hause heraus, nur von innen zugänglich. Ein Gang führt vom Eingange gerade auf sie zu, und an diesen Gang schliessen sich beiderseits die Zimmer oder Zellen an. Die Kapelle bildet in dieser Klosterwelt den wichtigsten Theil des Wohnhauses und ist deshalb auch wohl berechtigt, zu herrschen und die Form des Hauses zu bestimmen. Die Hauskapellen gleichen den kleinen Kapellen der Klöster. Die Familienverwandtschaft von Kirche und Kapelle ist stets zu erkennen und verschwindet auch nicht, wenn in den kleinen Kapellen Kuppel und Säulen fehlen.

Ungewöhnliche Gestalt hat unter den Kapellen allein die „Friedhofskapelle (κοιμητήριον)“. Sie liegt ausserhalb des Klosters, neben dem Begräbnissplatze, der eine für abendländische Begriffe sehr geringe Ausdehnung besitzt. Er braucht auch nicht grösser zu sein, weil er die Leichen, die ohne weitere Umhüllung als das Mönchsgewand in die Erde gelegt werden, nur zwei bis drei Jahre lang, bis zur Verwesung des Fleisches, beherbergt, worauf sie ausgegraben und in die Friedhofskapelle gebracht werden. Diese letztere ist zu ihrer Aufnahme mit einem besonderen Raume, einem Untergeschosse, versehen. Die Friedhofskapellen sind deshalb zweistöckig angelegt, und diese eigenthümliche Anlage verhilft allen Sterbenden zu dem Troste, in geweihtem Raume zu ruhen, wie es im Abendlande nur Heiligen und wenigen Bevorzugten gewährt wird. Ihr Obergeschoss dient als Kapelle, ihr Untergeschoss nimmt die Gebeine auf, die dort jahrhundertelang aufeinandergehäuft werden. Womöglich sind sie dergestalt an einem Abhange angelegt, dass der Zugang zu beiden Geschossen, von zwei verschiedenen Seiten her, zu ebener Erde möglich ist. In den eigentlichen Kirchen, den Klosterkirchen, darf nach religiöser Sitte niemand beigesetzt werden. Deshalb findet man auch niemals im Kirchenraume, höchstens in der Vorhalle[1], Gräber der Stifter, denen dann durch Einräumung dieser Stelle ein Vorzug vor den anderen, unter der Friedhofskapelle gemeinsam Ruhenden zuerkannt wird.

Werden alle Kapellen im Athos-Gebiete, in den Klöstern, Skiten und Kellien, zusammengerechnet, so beläuft sich ihre Zahl nach einer früher einmal vorgenommenen Schätzung auf nahezu tausend.[2] Wol die Mehrzahl derselben wird erst den letzten Jahrhunderten ihre Entstehung verdanken, sodass sie beim Studium der byzantinischen Kunstwerke nicht von Bedeutung sind. Denn die Skiten mit ihren Häusern und Hauskapellen sind, wie früher bemerkt, meist jüngeren Ursprungs, viele Kellien ihrem Aus-

[1] So in Lawra, Watopädi, Dochiariu.

[2] Die Einleitung zum „Handbuch der Malerei“ (1855), S. 9, gibt an, man zähle auf dem Athos 935 Kirchen, Kapellen und Bethäuser.

sehen nach zu urtheilen gleichfalls, und auch in den Klöstern haben die Kapellen noch in den letzten Generationen an Zahl bedeutend zugenommen.[1] Die Ausstattung der Kapellen, zumal ausserhalb der Klöster, ist meistens eine höchst ärmliche, wie sie armen Mönchen zukommt. Kupferstiche, so gut die Athos-Mönche sie selbst herzustellen im Stande sind, ersetzen dann nothdürftig Fresken und Bilder.

Jedes dieser tausend Gotteshäuser ist dem religiösen Brauche gemäss unter dem Namen eines bestimmten Heiligen (ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ἁγίου) erbaut und geweiht.[2] Für die Wahl des Schutzheiligen werden bei den Kapellen ähnliche Rücksichten wie bei den Kirchen walten. Bald kann die allgemeine Beliebtheit eines Heiligen, bald die persönliche Neigung des Stifters, bald auch die besondere Lage des Ortes bestimmend sein. Sehr häufig sind die Gottesmutter-Kapellen; auf dem Gipfel des Athos-Berges steht eine Kapelle der Verklärung Christi; manche Gartenkapelle ist dem heiligen Tryphon geweiht, der allgemein gegen Heuschrecken- und Ungezieferschaden der Felder, Weinberge und Gärten angerufen wird.[3] Es haben also wol Rücksichten gewaltet, die in der Natur der Sache begründet sind. Aber sie heben die Freiheit der Wahl nicht auf, sondern weisen dem freien Willen des Stifters nur gelegentlich die Richtung. Ausserhalb der Sache selbst liegende Rücksichten irgendwelcher Art, feste Regeln, von denen man sich die byzantinische Kunst vielfach geleitet denkt, haben so wenig in dieser in religiöser Hinsicht wichtigsten Frage, bei der Weihe der Gotteshäuser, wie in jeder anderen die freie Handlungsweise eingeschränkt.

Nach der Kirche und den Kapellen wird man drittens auch den Speisesaal oder, wie der landesübliche Ausdruck lautet, die „Trapeza (τράπεζα)“, d. i. wörtlich die Tafel, näher betrachten wollen.

Die Speisung wird in den strengen Klöstern eigentlich nur als unvermeidliche Unterbrechung des Gottesdienstes aufgefasst, und deshalb ist es wünschenswerth, die Trapeza so nahe als möglich am Eingange der Kirche zu erbauen. Dann kann die Klostergemeinde ungesäumt aus der Kirche in die Trapeza und aus dieser zurück in die Kirche gelangen.

[1] In Lawra zählte Johannes Komnenos um 1701 innerhalb und ausserhalb des Klosters 26, Didron dagegen 1839 34 Kapellen; in Watopädi zählte ersterer 14, letzterer 29 Kapellen.

[2] S. „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“ (7. Ausgabe, Venedig 1887), S. 312, 315.

[3] Gartenkapellen, dem heiligen Tryphon geweiht, nennt Didron („Annales archéologiques“, Bd. IV, S. 228, XVIII, S. 75, 112) in drei Klöstern. Ueber diesen Heiligen s. den „Συναξαρίστης“, Bd. II, 1. Februar; sein ἐξορκισμός ist daselbst im Anhange abgedruckt, auch im „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“, S. 500.

Als passendster Platz für die Trapeza empfiehlt sich demnach die dem Eingange zur Kirche zunächstliegende Westseite des Hofes. Ist reichlicher Platz vorhanden, wie in den bequem liegenden Klöstern Lawra und Watopädi, so wird sie dort als freistehender Bau aufgeführt, von der Kirche getrennt durch einen Vorplatz mit Brunnen[1]; in diesem Falle hat sie die gleiche Längsrichtung wie die Kirche, nur dass, umgekehrt wie bei dieser, der Eingang im Osten, die Abschlussnische im Westen liegt. Ist der Platz beschränkt, was in den meisten Klöstern der Fall ist, so kann sie keinen im Hofe freistehenden Bau bilden, sondern wird in dem nächstliegenden Umfassungsgebäude des Hofes, womöglich wieder im Westen, untergebracht, in diesem Falle ihrer Längsrichtung nach rechtwinkelig zur Kirche. Ist die Westseite ausnahmsweise nicht zu benutzen, wie z. B. in Dionysiu und Simopetra, wo westlich der Kirche der Abgrund sich aufthut, so wird sie an eine andere Seite verlegt, in diesen beiden Fällen an die Südseite des Klosters; ausgeschlossen dürfte nur die Ostseite sein, weil diese von der Kirche aus am schwierigsten zu erreichen ist.

Gebildet wird die Trapeza durch einen grossen Saal von ungefähr 7 Meter Breite und doppelter bis vierfacher Länge, dem nöthigenfalls ein Querschiff noch mehr Ausdehnung verschafft, und der an dem einen Ende nischenförmig endet wie die Kirche. Vor dieser Endnische steht der Tisch des Abtes, während die Tische der Mönche, seinen Blicken zugänglich, auf beiden Seiten den Saal füllen. In zwei kleinen seitlichen Nischen rechts und links von der Hauptnische, welche, wenn die letztere an die Apsis der Kirche erinnert, an die Apsiden von Prothesis und Typikarion erinnern, kann Weihrauch aufgestellt werden, der am Schlusse des Mahls zur Weihe des Brotes benutzt wird. Von einer Kanzel herab beschäftigt das Vorlesen erbaulicher Schriften die Gedanken der Speisenden in würdiger Weise. Das Querschiff ist kein nothwendiger, stets wiederkehrender Bestandtheil des Speisesaals, vielmehr eine seltene Zuthat.

Vor den Speisesälen der übrigen Klöster zeichnet sich der von Lawra durch reiche organische Gestaltung und künstlerische Durchbildung aus, sodass er als wirklicher Kunstbau besondere Beachtung verdient (Fig. 5). Gegenüber dem Eintretenden, am Westende des Saales, steht erhöht der Tisch des Abtes, überwölbt von der Hauptnische und in die Mitte genommen von den beiden kleinen Weihrauchnischen. Ein Querschiff, näher dem

[1] Vgl. die erwähnte Plan-Skizze von Lawra bei Didron und unsere Tafel 2: hier sieht man zunächst über der Mauer das Dach der Trapeza, dann — hinter dem Hofraume mit seinem uralten Cypressenpaare, in welchen die Taf. 6 blicken lässt — die Kirche.

vorderen Ende angelegt, verleiht dem Saale die Gestalt des Kreuzes. Von den vier Eckräumen, welche zwischen den Kreuzesarmen entstehen, sind die beiden nach der Kirche zu liegenden kleineren zum Gebäude hinzugezogen und zu zwei Kammern, der Austheilungsstelle von Brot und Wein und der Anrichte für die Speisen, nützlich verwendet. Von den beiden

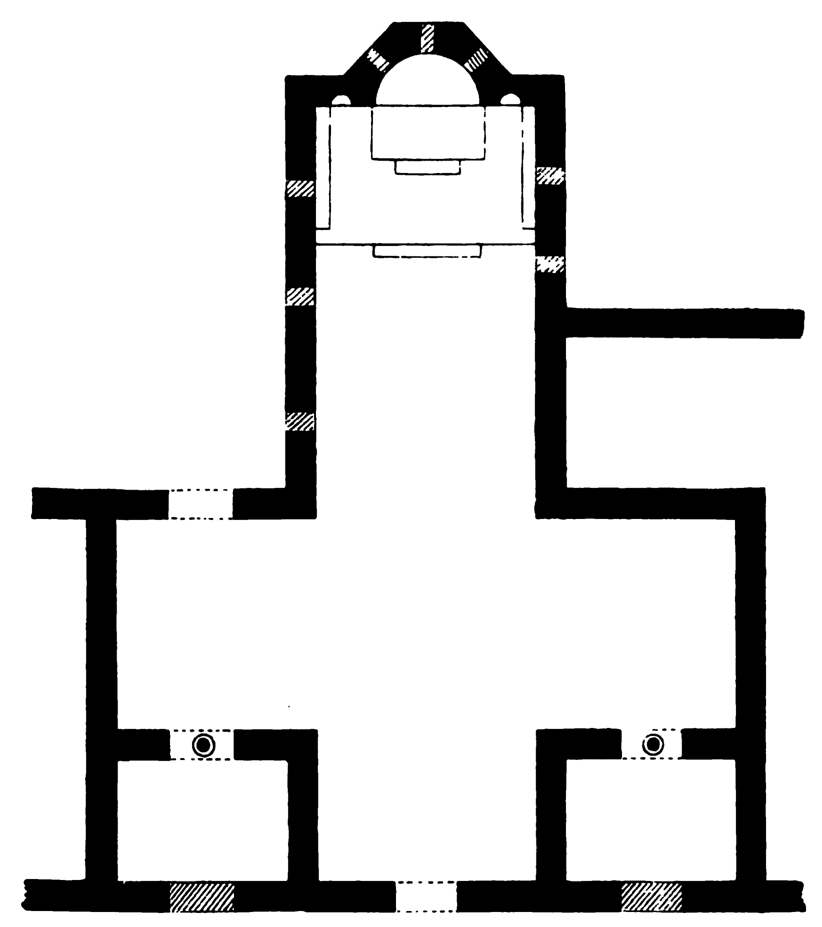


Fig. 5. Trapeza zu Lawra, Grundriss-Skizze.

anderen Eckräumen dient der eine zur Anlage der Küche — die Verlängerungsbauten des Querschiffs halten hier den Rauch von der Kirche fern —, während der andere theilweise als Brotniederlage zu benutzen ist. Beim Baue der Küche ist hier wie überall thunlichste Beschränkung der Feuersgefahr erstrebt worden. Deshalb steht sie manchmal frei, wie hier in Lawra, oder ist wenigstens mit einer steinernen Wölbung versehen, die den Rauch gefahrlos aufnimmt und ins Freie

leitet.[1] Der Speisesaal selbst bedarf der Wölbung nicht nothwendigerweise und erhält deshalb gewöhnlich nur eine Holzdecke, was dem Baumeister bei der beträchtlichen Breite des Raums seine Aufgabe wesentlich erleichtert.

Der Speisesaal von Lawra ist wie durch seine Anlage so auch durch sein Alter bemerkenswerth. Eine Inschrift nennt einen Metropoliten von Serrä, Gennadios, als Gründer, ohne die Zeit, in welcher er lebte, zu nennen, und das zugehörige Bild, aussen über der Thür, zeigt ihn mit dem Heiligenscheine geschmückt.[2] Ist auch die Zeit, in welcher er lebte, nicht angegeben, so ist doch klar, dass sie um Jahrhunderte zurückliegen muss. Denn den Bau zieren Malereien, welche dem Stile nach dem 16. Jahrhundert angehören. Dieser Zeit also entstammt spätestens der jetzige Bau, der schönste Speisesaal des Athos. Die Tische in dem Saale sind hier wie auch in einigen anderen einst reichen Klöstern aus Marmor.

Die drei betrachteten Arten von Gebäuden: Kirche, Kapelle und Speisesaal, gaben den Mönchen die beste Gelegenheit, ihre Kunstliebe zu bethätigen, und forderten gleichsam dazu heraus. Die Gebäude, welche im übrigen das Kloster zusammensetzen, verlangten nicht in gleichem Masse künstlerischen Schmuck und bieten daher dem Besucher weit weniger Merkwürdiges dar. Unter ihnen zeichnen sich noch aus: das Klosterthor, der Weihbrunnen und der feste Thurm.

Das Thor, das in das Kloster hineinführt, hält schon dem Eintretenden das Bild des Heiligen, dessen Gebiet er betreten will, zur Verehrung entgegen und lässt ihn zwischen religiösen Malereien hindurch in den Hof gelangen. Die Malereien, die man heute im Durchgange der Klosterthore erblickt, sind nicht von hohem Alter und werden daher nur wenig zur besseren Kenntniss der byzantinischen Malerei beitragen können.

Im Hofe nicht enggebauter Klöster wird dem Besucher der Weihbrunnen (φιάλη) besonders auffallen, in welchem das Wasser am Ersten jeden Monats, besonders festlich am Festtage der Taufe Christi (6. Januar)

[1] Vgl. Choisy, „L'Art de bâtir chez les Byzantins" (1883), S. 105 und daselbst Taf. 12.

[2] Der „Συναξαρίστης" erwähnt diesen Heiligen nicht, sondern ausser dem ἅγιος Γεννάδιος, Patriarchen von Konstantinopel (5. Jahrhundert), nur noch einen ὅσιος Γεννάδιος, der in Watopädi Mönch war (ohne Angabe der weiteren Einzelheiten), beide am 17. November. Ein Gennadios war erster Patriarch von Konstantinopel nach der Türkeneroberung und zog sich 1458 in ein Kloster bei Seres (wol Serrä) zurück: s. Hertzberg, „Geschichte der Byzantiner", S. 592 fg.

geweiht wird. Er befindet sich nahe der Kirche[1] (Taf. 3, 4, 6), womöglich auf dem Vorplatze zwischen Kirche und Speisesaal. Man liebt ihn mit einer Kuppel zu überdecken, wodurch er zugleich Schutz und würdiges Aussehen erhält. Ein schönes Beispiel davon bietet der Weihbrunnen wiederum in Lawra (Taf. 6). Derselbe ist in seiner jetzigen Gestalt nicht sehr alt, wenn auch die Schranken, die ihn rings umgeben, von alter Arbeit sind; denn der Kuppelbau ist, den Kapitälen nach zu urtheilen, frühestens im 16. Jahrhundert gänzlich erneut worden.

Der Thurm, den das Kloster in unruhigen Zeiten zu seinem Schutze nöthig gehabt hat, erhöht das malerische Aussehen der Klöster im ganzen, ist aber im einzelnen nicht künstlerisch durchgebildet. Der älteste war vielleicht der Thurm des Kaisers Joannes Tzimiskes (969—976) in Lawra, an der Südwestecke des Klosters (Taf. 2), der aber einer Inschrift zufolge im Jahre 1688 neu aufgebaut worden ist. Einige grosse Klöster sind mit Thürmen reich versehen, wie Watopädi, wo man fünf grosse und vier kleine Thürme gezählt hat, oder Lawra mit vier Thürmen[2]; andere begnügen sich mit einem oder zweien. Auch Glockenthürme kommen vor. Sie sind nicht mit der Kirche verbunden und sind auch nicht zu besonderen Kunstbauten ausgebildet worden. Sie gleichen, vielleicht bis auf das Glockengeschoss, dem festen Thurme des Klosters.[3] Ein Glockenthurm, derjenige von Watopädi, ist durch eine aus Ziegeln gebildete Inschrift vom Jahre 1427 datirt.[4] Hiernach ist der Gebrauch der Glocken spätestens im 15. Jahrhundert, vereinzelt oder allgemein, auf dem Athos bekannt gewesen. Uebrigens ist er auf hohe Festtage beschränkt, da für gewöhnlich, wie erwähnt, das Hämmern auf ein langes schmales Bret oder eine Eisenschiene die Klosterbewohner zum Gottesdienste ruft.

Die vier langen Hofgebäude, welche das Kloster rings umziehen, enthalten im Erdgeschosse wol Wirthschaftsräume, in den oberen Geschossen die Zellen der Mönche, die in den strengen Könobien wirklich als blosse Zellen, in einigen freieren Klöstern schon als Zimmer zu bezeichnen sind. Höchstens das Arbeitszimmer des Abtes und andererseits die Herberge für Pilger und Gäste (das ἀρχονταρίκιον) unterscheiden sich einigermassen von den Räumen der gewöhnlichen Klosterbewohner. In den Könobien herrscht noch vollständig die alte klösterliche Armuth und Einfachheit. Die Hofgebäude mit den Zellen sind vermuthlich nicht häufig in alter, ursprünglicher Gestalt erhalten. Im allgemeinen wird man sie für jünger

[1] Auf Taf. 3 ist er rechts unten zu sehen.
[2] Gedeon, S. 159, 167.
[3] Irre ich nicht, so ist der Thurm, den man auf Taf. 3 sieht, ein Glockenthurm.
[4] Gedeon, S. 35.

als die Klosterkirche zu halten haben. Denn sie waren häufiger Gefahren ausgesetzt als diese. Sie hatten in unruhigen Zeiten feindliche Angriffe zu erdulden und standen jederzeit bei ausbrechendem Feuer in Gefahr, sämmtlich niederzubrennen, da sie eng miteinander zusammenhängen, während die Kirche, von ihnen gedeckt und freistehend, der einen wie der anderen Gefahr leichter entging. Allein im Laufe des letzten Menschenalters sind von den zwanzig Klöstern vier — Iwiron, Philotheu, Kastamonitu und Kutlumusi — durch Brände so gründlich verheert worden, dass ausser Kirche und festem Thurme nicht viel zu retten war. Wenn also schon ein Fünftel aller Klöster in den letzten dreissig Jahren seine Seitengebäude durch Brand verloren hat, so wird wol kaum eines der übrigen vier Fünftel den zwanzig- bis dreissigmal längern Zeitraum, der seit Gründung der Klöster vergangen ist, ohne Brand und Wiederaufbau der Hofbauten überdauert haben. Unter diesen Umständen ist als ein günstiger Ausnahmsfall zu beachten, dass im Kloster Ajiu Pawlu das eine, nördliche Seitengebäude im obersten Geschosse eine im Jahre 1425 „neu ausgemalte (ἀνιστορήθη)“ Kapelle enthält, wonach das ganze vielstöckige Gebäude aus noch älterer Zeit stammen muss. Hier ist einmal der umgekehrte Fall eingetreten wie gewöhnlich, indem mindestens die eine Seite des Hofes die Kirche, die vor einigen Jahrzehnten (1820) vom heftig angeschwollenen Sturzbache niedergerissen wurde, überdauert hat. Man darf sich durch den alterthümlichen Eindruck, den die Klosterhöfe im allgemeinen machen, nicht, wie es hier häufig der Fall gewesen ist, zu der Annahme verleiten lassen, dass man sich inmitten lauter hochalterthümlicher Gebäude befände. Altes und Neues ist bunt miteinander gemischt und oft schwer von einander zu sondern.

So sind die Gebäude beschaffen, aus denen die Klöster in gleichmässiger Anlage sich zusammensetzen. Die einen, zur gottesdienstlichen Vereinigung der Klosterbewohner bestimmt, verlangen nach künstlerischem Schmucke, welcher den Eindruck des Gottesdienstes erhöht, die anderen, zur Aufnahme der einzelnen besitzlosen Mönche bestimmt, sind künstlerischem Schmucke abhold. Unter den ersteren nimmt die Kirche naturgemäss die erste Stelle ein. Die Kirche, der wichtigste Theil des Klosters, umschliesst auch grösstentheils, was die Kunst in den Klöstern Bemerkenswerthes geschaffen hat, theils umfangreiche, das Gebäude selbst zierende Werke, theils kleine kostbare Werke des Kirchenschatzes. Diesen gesammten Kirchenschmuck wird der Besucher, nachdem er sich erst in den Gebäuden orientirt hat, gern in Augenschein nehmen.

3. Der Kirchenschmuck.

Innerhalb der Kirchen haben die Athos-Mönche eine Kunstwelt geschaffen, über die ein Jeder staunen wird. Tritt man in eine jener alten Kirchen ein, welche über reiche Schenkungen verfügen durften — es gibt auch arme und sehr arme unter diesen Klöstern, und mehr als wohlhabend ist jetzt wol keines mehr —, so bekommt man einen Begriff alter Herrlichkeit, die glänzendes Material in wohlerwogener Verwendung liebte. Bunt umfängt den Eintretenden von allen Seiten das Festgewand der Kirche, das der Maler ihr verlieh, und damit vereint sich an den Stellen, wo die Malerei nicht hindringt, unterhalb derselben am Fussboden, wie auch an den Säulen, der Schmuck, den der Marmorarbeiter schuf.

Die Marmorverkleidung, die anderwärts den Innenraum der prächtigsten griechischen Kirchen bis hinauf zum Ansatze der Gewölbe bunt erglänzen liess, hat zwar hier selbst in den reichsten Klöstern keinen Platz gefunden, da bedeutsame Malerei alle Wände beanspruchte, und nur als Ausnahme, wie ein Verbindungsglied, das zu den Prachtkirchen des Festlandes hinüberleitet, erscheinen in der Kirche von Iwiron wenigstens die unteren Wandtheile mit Marmor verkleidet, mit edlem Schmucke, den ein Bischof stiftete.[1]

Der Fussboden dagegen zeigt öfters das Fortleben der altbeliebten Marmortechnik, die sich im Orient durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten hat, während sie im Abendlande erst wieder eingebürgert werden musste, jener Weise, durch Zusammenfügen und Poliren bunter Steine ansprechende Muster glänzenden Schmuckes zu bilden. Dieses Steinmosaik hat sich in mehreren Kirchen dauerhafter als die Malerei der Wände erwiesen. In Iwiron und Lawra (Nikolauskapelle) wie in Xenophontos, Chilandari und Watopädi erfreuen noch Werke dieser Art den Besucher. Sie sind farbenprächtig, da sie Platten von Porphyr und Verde antico mit helleren Marmorarten wechseln lassen, und verbreiten sich harmonisch abgestimmt durch die ganze Kirche. In ihrer Zeichnung ist die Kreuzesform leise ausgesprochen, sodass sie wiederfindet, wer selbst mit dem Zeichen des Kreuzes eintritt. Der Grund des Musters ist einfarbig gehalten und aus grösseren Platten mit Vorbedacht so zusammengesetzt, dass die Marmorirung benachbarter Platten symmetrisch verläuft. Von solchem einfachen Grunde hebt sich das aus vielen ver-

[1] Eine Inschrift in der Marmortäfelung, links im Eingange zum Kirchenraume, in Majuskeln und ohne Worttrennung geschrieben, besagt: ὁ ἁγιώτα(το)ς καὶ μακαριώτα(το)ς ἐπίσκοπος Δομνῖνος ἔχων τὸ κ(ύρι)ε ἠγάπησα εὐπρέπιαν οἴκου σου οὕτως κεκαλλιέργεσεν. Hoffentlich gelingt es, die Lebenszeit dieses Bischofs festzustellen.

schiedenfarbigen Steinchen zusammengesetzte Muster wirksam ab. Die Zeichnung der Muster und die Farbenvertheilung sind sehr verschieden.

Einmal, in Iwiron, bildet hellrother Marmor den Grund, und runde Scheiben von Porphyr und Verde antico, von feinen Mosaikbändern umsäumt und umschlungen, sind auf diesem Grunde zu einem Muster vereinigt, das aus einem gerade und einem diagonal darüber gelegten Kreuze gebildet erscheint.[1] In Xenophontos nimmt der aus einfach weissen Marmorplatten gebildete Grund selbst die Kreuzesform an, die sich ausserdem wiederum in der Anordnung der bunten Scheiben und in der Musterung der feinen Mosaiksäume verschiedentlich wiederholt. Wieder anders, legt sich in Chilandari ein grosses grünes Kreuz durch das weisse Mittelfeld, das, grün umrahmt, von breitem Mosaikrande umschlossen ist. In Watopädi suchte man die Pracht dieses Schmuckes noch zu steigern, indem man das anspruchslose Weiss aus der Kirche in die Vorhalle verwies und die grossen Bodenfelder in der Kirche nur mit farbigem Marmor belegte.

Diesen Fussbodenmosaiken darf man das höchste Alter zuschreiben. Werke dieser Art konnten, wo sie einmal bestanden, nur einer sehr gründlichen Zerstörung zum Opfer fallen, bedurften einer Erneuerung weniger leicht als Wandmalereien und Mauerwerk gleichen Alters, und sind deshalb zu den dauerhaftesten Kunstwerken zu zählen. Falls die erhaltenen wirklich in der Erbauungszeit der Klöster angefertigt wurden — was in einem Falle, in Iwiron, sehr wahrscheinlich ist, wo ein Ring aus Messingbronze mit einer Inschrift des „Mönchs Georgios, des Iwiren und Stifters“, die mittelste Porphyrscheibe umzieht[2] —, so entstammen sie dem zweihundertjährigen Zeitraume vom Ende des 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Sie tragen wesentlich dazu bei, die Kirche schmuckvoll erscheinen zu lassen, indem sie auch denjenigen Theil der Kirche, der des Gemäldeschmuckes entbehren muss, für farbigen Schmuck gewinnen.

Farbenprächtig liebte man auch die Säulen zu sehen, die sich auf dem bunten Fussboden erheben, auch darin den alten Geschmack bewahrend, wie er im byzantinischen Reiche seit altchristlicher Zeit herrschte. Die schwarzen, weissgeaderten Säulen in der Nikolauskapelle zu Lawra und die grünmarmornen mit weissen abwechselnden Säulen in Iwiron, hier mit Widderkopfkapitälen geziert, bezeugen es. Dabei fanden gewiss auch Entlehnungen aus älteren, altchristlichen Kirchen statt, wie die Kapitäle der Klosterkirche zu Dochiariu[3] und diejenigen der älteren

[1] Der Fussboden ist abgebildet von Didron, „Annales archéologiques“, Bd. XXI, S. 261, zu S. 272 fg.

[2] Die Inschrift ist mitgetheilt auf S. 26.

[3] Sie sind achttheilig und ohne Trapezaufsatz, wie die Kapitäle der unteren Säulen in S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel und einige in S. Vitale in Ravenna.

Klosterkirche in Xenophontos (deren an den Spitzen zusammenhängender Blätterschmuck und deren kreuzgeschmückte Trapezaufsätze Werken aus der Zeit Justinian's nahe verwandt sind) darthun.

Der Säulenschmuck fand seine Fortsetzung jenseit des östlichen Säulenpaares am Templon, welches den Altarraum verschloss. Eine Reihe von Säulen und Pfosten, oben durch steinerne Querbalken, unten durch Brüstungsplatten verbunden, nahm die Thüren und Bilder des Templon zwischen sich. Diese alten steinernen Templa waren freilich dem neueren Geschmacke zu anspruchslos und wurden deshalb später durch goldstrotzende Holzwände ersetzt.[1] Im Protaton aber, und auch in Iwiron, steht glücklicherweise hinter der leichten neueren Bilderwand noch der alte solide Steinbau, in Iwiron durch den Wechsel von weissem und grünem Marmor zu den erwähnten Säulen der Kirche harmonisch gestimmt, im Protaton aber mit dem alten wichtigen Zubehör marmorner Brüstungsplatten, welche, wie im Abendlande so auch im Morgenlande, den Altarraum von dem Kirchenraume schieden.

Diese Brüstungsplatten sind interessant als fast die einzigen Werke mittelalterlicher Steinsculptur auf dem Athos. Unter ihnen zeichnen sich diejenigen von Lawra aus, sowol durch Mannichfaltigkeit der Muster, wie durch Anspruch auf höchstes Alter.[2] In letzterer Hinsicht mögen ihnen noch die weniger zahlreichen und weniger bemerkenswerthen Platten im Protaton, in Iwiron und Xeropotamu[3] gleich oder nahe kommen. Ausser zu dem angegebenen Zwecke, dem sie noch jetzt im Protaton dienen, waren manche von ihnen vielleicht schon seit alter Zeit als Versatzstücke unterhalb der Chorfenster verwendet, in welcher Ver-

[1] Ueber diese vgl. den 4. Abschnitt.

[2] Zum Vergleiche mit diesen Reliefs zu Lawra bieten sich Werke aus der zweiten Hälfte des 10., vielleicht auch aus dem 9. Jahrhundert dar: der Sarg des heiligen Markus in der Markuskirche zu Venedig vom Jahre 829 (Cattaneo, „L'architettura in Italia dal secolo VI. al mille circa“, 1889, S. 248, zu vergleichen mit Taf. 8 — woraufhin man wol fragen darf, ob er nicht erst dem Baue vom Jahre 976 angehört —), die Brüstungsplatten derselben Kirche vom Jahre 976 (Cattaneo, S. 274: Löwe, ein Kalb zerfleischend), und das Kreuz der in den Jahren 963—969 geschmückten Lade für das bekannte byzantinische Kreuz-Reliquiar in Limburg (vgl. Taf. 7 mit Aus'm Werth, „Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Konstantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II.“, 1866, Taf. III.). Diese Aehnlichkeiten dürften darauf hinweisen, dass die Reliefs Reste des Gründungsbaues von Lawra (seit 963) sind.

[3] Die Reliefplatte zu Xeropotamu, links oberhalb des Klosterthores eingemauert, stellt einen Pfau dar, in derselben Weise, wie an den Schranken der Markuskirche zu Venedig v. J. 976 (abgebildet bei Cattaneo, S. 273). Sie trägt zwar den Namen des Kaisers Andronikos — unter welchem Andronikos II. Paläologos (1282—1328) zu verstehen ist, der das Kloster von Grund auf neu erbaute (Gedeon, S. 145) —, doch macht die Aehnlichkeit mit dem venetianischen Relief die Verwendung einer Platte vom Gründungsbaue (bald nach dem Jahre 1000) wahrscheinlich.

wendung man sie in Iwiron und Dochiariu noch sehen kann. Die dem Anscheine nach jüngsten Platten, diejenigen in Chilandari, dienen als Fensterversatzstücke nicht nur an den Chören, sondern längs des ganzen Kirchenbaues.

Die Wahl der schmückenden Muster hat mit Rücksicht auf die Umgebung der Platten stattgefunden, sodass sie dieser trefflich angepasst erscheinen. Der allgemeinen kirchlichen Bestimmung gemäss bildet das Kreuz einen Hauptbestandtheil der Muster. Dass es in verschiedenartiger Bildung erscheint (Lawra) — mit einfachem oder doppeltem Querbalken (Taf. 7), auch aus Bändern zusammengeflochten und dann ohne das symmetrische Blattpaar, das sonst am unteren Ende hervorwächst —, dass also der Künstler hinsichtlich der Form des Kreuzes keinem zwingenden Herkommen unterlag, verdient bemerkt zu werden. Die meisten übrigen Muster, rein ornamentaler oder ornamental-figürlicher Bildung, führen den umgebenden Kirchenschmuck fort, indem die einen den Fussbodenmustern, wie sie sich vor ihnen entfalteten, die anderen Stoffmustern, wie sie zwischen ihnen auf den Vorhängen der drei Temploneingänge vorkommen mochten, sich anschliessen. Mit der Zeichnung des Fussbodens harmonirt ein beliebtes Muster (Taf. 8, in Lawra, ähnlich im Protaton), das aus bandumschlungenen Kreisen besteht, jedoch mit dem Unterschiede, dass die Mosaiktechnik des Fussbodens die feine Zeichnung der umschliessenden Bänder und für die Kreisflächen die Verwendung einheitlicher, prächtig farbiger Scheiben, die Relieftechnik dagegen umgekehrt die einfache Behandlung der Bänder und die Ausbildung der Kreisflächen zu Sternen und Rosetten begünstigte.[1] Mit Stoffmustern findet Uebereinstimmung statt, wenn dargestellt wird, wie ein Löwe oder ein Raubvogel ein Thier würgt (Lawra)[2], auch manchmal bei symmetrischen Mustern, z. B. der sagenhaften Fahrt Alexander's des Grossen durch die Lüfte auf dem mit einem Greifenpaare bespannten Wagen (Dochiariu)[3].

[1] Hier ist nur von einer Aehnlichkeit, einer verwandten Bildung der Fussboden- und Brüstungsmuster zu sprechen. Die Aehnlichkeit wird zu völliger Gleichheit in italienischen Kirchen des Mittelalters.

[2] Beides findet sich auf einem Prachtstoffe bei Bock, „Die Musterzeichner des Mittelalters“ (1859), Fig. 11.

[3] Dieselbe Darstellung war, einem alten Inventar zufolge, in Anagni um 1300 auf einem geistlichen Gewande zu sehen: s. „Annales archéologiques“, Bd. XXV, S. 156; sie findet sich auch auf einem byzantinischen Relief der Markuskirche in Venedig (abgebildet das. S. 141, und Bayet, „L'Art byzantin“, S. 189). Solche Werke wurden auch für die Länder, in die man sie brachte, von Bedeutung. Die Einwirkung orientalischer Stoffmuster auf die mittelalterliche Sculptur des Abendlandes ist festgestellt worden von Anton Springer in den „Ikonographischen Studien“, in „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“, Bd. V (1860), S. 67 fg.

Bei der Benutzung symmetrischer Stoffmuster wiederum hat der Reliefkünstler die Freiheit, von der Symmetrie, wenn sie nicht, wie in letzterem Falle, vom Gegenstande gutgeheissen, sondern durch blosse, sachlich bedeutungslose Wiederholung erlangt wird, abzusehen, also die in ersterem Falle genannten Thiere nur einfach, nicht wie auf Stoffen paarweise einander zugewandt erscheinen zu lassen. Als eine letzte Art von Mustern, welche der Verwendung der Platten gleichfalls gut entsprechen, ist die Nachbildung von Gitterwerk (aus übereinander gestellten Halbkreisreihen oder Reihen verschlungener Kreise bestehend) anzusehen, wie sie sowol in Lawra (Taf. 7) als auch in Dochiariu zu beobachten ist. Wenn ausserdem noch andere Muster vorkommen, welche über die genannten Arten hinausgehen (eine Cypresse zwischen zwei Palmen in Iwiron, eine grosse Rosette in Dochiariu), so sprechen sie für die Ungezwungenheit des Künstlers in der Wahl seiner Muster, für die Freiheit, die er hatte, den von der Sache selbst ausgehenden Anregungen im einzelnen Falle zu folgen oder nicht. Im Ganzen dürften die angegebenen vier Arten von Mustern: Kreuze, Fussbodenmuster, Stoffmuster und Gitterwerk, die beliebtesten gewesen sein, wie sie an solcher Stelle auch die passendsten sind.

So ist der steinerne Schmuck der Kirchen einheitlich entworfen, von einer einheitlichen Kunstanschauung eingegeben. Säulen, Fussboden und Brüstungsplatten stimmen vorzüglich zu einander. Wie bei Ausschmückung der Kirche überhaupt, so wurde auch bei diesem steinernen Schmucke auf farbige Wirkung Werth gelegt; nur bei den Brüstungen ist die farbige Behandlung nicht erwiesen. Die eigentlich bildnerische Durchbildung der Werke ist dagegen eine geringe. Die Säulenkapitäle werden nicht mehr, oder doch nur noch in den frühesten Kirchen (Iwiron, Kapitäle in der Bibliothek zu Lawra) als Prachtstücke behandelt, wie früher in justinianischer Zeit, aus welcher die schon erwähnten Kapitäle in Xenophontos und Dochiariu stammen mögen. Oft verzichtet man für das Kapitäl gänzlich auf bildnerischen Schmuck, wie schon in der Nikolauskapelle zu Lawra. Dementsprechend nimmt sich die Sculptur auch der übrigen Bauglieder nicht an. Die Gesimsbildung unterbleibt, innen wie aussen, oder begnügt sich in der Kirche mit einer Schräge, die dann die Reihen der Kirchenfresken scheidet und gleich den sculpturlosen Kapitälen mit Farbe überzogen wird.

Wie weit eine besondere Art der Bildnerei, die Stuckarbeit, zur Ausschmückung herangezogen wurde, entzieht sich der Beobachtung. Sie eignete sich vorzüglich zur Bildung der Fenster, der Gesimse, der Bilderrahmen, hat aber meist Werke von kurzer Lebensdauer ge-

schaffen.[1] Sie konnte ihrerzeit, bei weniger anstrengender Bearbeitung, die Steinsculptur theilweise ersetzen, ist aber wegen der grösseren Zerbrechlichkeit des Materials jetzt nicht mehr zu beurtheilen wie diese.

Die Steinsculptur beschränkt sich auf die besprochenen Arten, die dem ornamentalen Gebiete der Kunst angehören. Vollfiguren, Statuen, schafft sie dagegen nicht. Die wenigen rein figürlichen Werke der Steinsculptur, welche auf dem Athos vorkommen, sind keine Erzeugnisse einheimischer Kunst. Nur als Ausnahme findet man sie in dem einen Kloster, das über dem westlichen Hafen der Halbinsel sich erhebt, in Xeropotamu, woselbst sie der umgebenden Kunst unvermittelt gegenüberstehen. Es sind: ein Relief, das den heiligen Dimitrios darstellt, in der Vorhalle der Kirche eingemauert, und zwei Porträtköpfe, im Uhrthurme eingemauert.

Das Dimitrios-Relief (Taf. 9) stammt angeblich aus der Sophienkirche in Konstantinopel.[2] Es stellt den Heiligen in Vorderansicht dar, in einer Grösse von etwa 30 Centimeter. Er steht gerade, ist mit langem, bis zu den Füssen herabreichendem Gewande und ebensolchem Mantel, der die Linke verdeckt, angethan und hält mit der Rechten ein Kreuz vor die Brust. Ein Heiligenschein umgibt seinen Kopf. Daneben steht sein Name. Sein Gesicht zeigt knabenhafte Züge und ist, soviel sich an dem hohen Orte und in dem dunkeln, grünschwarzen Material erkennen lässt, fein ausgearbeitet. In der feierlich ruhigen Auffassung ist die Gestalt den Heiligen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends verwandt, wie sie in den Mosaiken derselben Kirche, der Sophienkirche zu Konstantinopel, aufgefasst sind.[3] Gegen frühere, altchristliche Entstehung und für Anfertigung in der genannten Zeit dürfte die Regungslosigkeit der Gestalt, die Wiedergabe von Kopf und Körper in voller ungemilderter Vorderansicht, sprechen, und gegen eine spätere Entstehung dürfte vielleicht die Proportionalität der Gestalt Bedenken erregen, zumal gerade in der Sophienkirche die um die Wende des Jahrtausends angefertigten Mosaiken sich von jenen älteren durch übergrosse Schlankheit unterscheiden.[4] Die Nachricht, dass Kaiser Justinian Reliquien dieses Heiligen

[1] Zu erwähnen ist in der inneren Vorhalle zu Iwiron der Stuckrahmen, der die Thürlünette mit ihrem Panagienbilde umrahmt.

[2] Ueber dasselbe vgl.: Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au Mont Athos“ (1877), S. 316, Bayet, „Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient“ (1879), S. 109, und Bayet, „L'Art byzantin“, S. 82; daselbst wird es als Werk ungefähr des 5. oder 6. Jahrhunderts betrachtet.

[3] Vgl. Salzenberg, „Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels“, Taf. 28, 29.

[4] Für die Datierung der zum Vergleiche heranzuziehenden Mosaiken in der Sophienkirche ist Folgendes zu beachten. Einerseits werden die Mosaiken in der sehr genauen poetischen Beschreibung der Sophienkirche von Paulus Silentiarius zur Zeit

für die Sophienkirche aus Saloniki hat holen lassen wollen, statt ihrer aber, da der Sarg bei der Annäherung Feuer von sich gab, nur Theile der umgebenden Erde zugesandt erhielt[1], wird die Aufmerksamkeit schon auf den Anfang des angegebenen langen Zeitraumes, auf justinianische Zeit, lenken, während andererseits die künstlerische Güte und die edle Auffassung allein nicht abhalten dürfen, auch eine noch über das Ende desselben hinausliegende Zeit ins Auge zu fassen. Die Entstehungszeit dieses Reliefs zu bestimmen, wird demnach schwer fallen.

Die beiden Porträtköpfe im selben Kloster Xeropotamu[2] stehen der Athos-Kunst noch fremder gegenüber und haben überhaupt im Bereiche der ostchristlichen Kunst nicht ihresgleichen. Dagegen würden sie sich auf italienischem Boden vermuthlich heimisch fühlen. Sie sind anscheinend als versprengte Werke der italienischen Renaissance aus dem 15. Jahrhundert zu betrachten. Ihr Vorkommen an so östlichem Orte hat nichts Befremdliches, da in jenem Jahrhundert einzelne italienische Künstler sowol nach Saloniki wie nach Konstantinopel gekommen sind. Ihre ursprüngliche Bestimmung ist unbekannt. Die Namen, die sie jetzt führen, sind ihnen erst nachträglich gegeben worden. Der eine soll nämlich den heiligen Paulus, den angeblichen Gründer des Klosters (10. Jahrhundert), der andere, gleichfalls ein bartloser Männerkopf, jugendlich und mit lockigem Haar, den Kaiser Arkadius oder gar seine Tochter, die heilige Pulcheria (5. Jahrhundert), vorstellen, welche letztere durch Verwechslung mit der jüngeren gleichnamigen Kaisers-Schwester (11. Jahrhundert) von der Legende zur Gründerin des Klosters gemacht wurde. Neben dem einen Kopfe ist von der Inschrift die Jahreszahl 1738 erkennbar, welche das Jahr, in welchem der Kopf an seinen jetzigen Platz gebracht wurde, bezeichnen dürfte. Die Geschichte der Athos-Kunst hat von diesen beiden Porträtköpfen gänzlich abzusehen.

Nach diesem Allen bietet die Bildhauerkunst grossen Massstabes, die Steinsculptur, auf dem Athos ein eigenartiges Bild: sie verharrt in ornamentaler, unselbständiger Verwendung. Dennoch fehlte den Künstlern

Justinian's noch nicht genannt, auch trägt der Kaiser des Widmungsbildes, nachjustinianischer Sitte gemäss, einen Bart. Andererseits schmücken die schlanken Mosaikgestalten des westlichen kuppeltragenden Bogens den von Basilius II. (nicht, wie man bisher annahm, Basilius I.) nach einem verderblichen Erdbeben in den Jahren 986—992 ausgeführten Erneuerungsbau (vgl. Unger, „Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte", Bd. I, S. 97 fg.). Zwischen beiden Zeiten, zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert, liegt also die Entstehungszeit der übrigen, gut proportionirten Mosaikgestalten.

[1] „Μηναῖον" (10. Ausgabe, Venedig 1884), October (26.), S. 141, im Synaxarion des Tages, aus dem Metaphrastes.

[2] Sie sind erwähnt von Pichon, S. 13, und Bayet, „L'Art byzantin", S. 188.

zur monumentalen Nachbildung der menschlichen Gestalt schwerlich die Befähigung. Nur der Auftrag dazu fehlte ihnen, und mit dem Auftrage die Uebung. Bedenken religiöser Art traten und treten noch heutigentags der Fortbildung der Bildnerei hemmend in den Weg. Die Bildniss-Sculptur war in der spätesten Antike allmählich eingeschlafen, seit dem Beginne des Bilderstreites war sie ausserdem verfemt, weil heidnischen Geistes geziehen, und so war sie vollkommen erstorben, als die Athos-Kunst begann. Im Orient ist sie seitdem nie wieder erwacht. In der Beschränkung auf Werke aber, die, am geweihtesten Orte befindlich, dem Altare und dem Gottesdienste zur Zierde gereichten, hat die figürliche Plastik in Beschränkung auf das Relief kleinen Massstabes weiter leben dürfen, und noch heute geben die Werke alter Zeit, die in einzelnen Klöstern vorhanden und zugänglich sind, einen hohen Begriff von dem Können der mittelalterlichen Kleinkunst.[1]

Vortrefflich ist namentlich die Goldschmiedekunst bei den Byzantinern im 10. Jahrhundert, also zu Beginn der Athos-Kunst, ausgebildet, sodass die technische Vollendung ihrer Werke geradezu als ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber der noch unbeholfenen abendländischen Arbeit angesehen werden kann.[2]

Sprechende Zeugen damaliger Kunsthöhe sind zwei Werke im Kirchenschatze von Lawra. Das eine ist ein Geschenk des Nikephoros Phokas (963—969), das andere seines Nachfolgers Joannes Tzimiskes (969—976). Beide sind mithin kaiserliche Geschenke und rühren gerade von jenen beiden Kaisern her, welche an der Stiftung von Lawra den wirksamsten Antheil nahmen.

Das Reliquiar des Nikephoros Phokas (45 : 28 Centimeter) bildet ein würdiges Gegenstück zu dem bekannten Kreuz-Reliquiare seiner beiden Vorgänger[3], welches letztere wie so viele Werke byzantinischer Kunst durch

[1] In einem Falle nehmen sogar Reliefs die Stelle der Templonbilder ein, in der Verklärungskapelle auf dem Gipfel des Athos, wie man durch Gedeon, S. 166, und Neyrat, S. 147, 154, erfährt. Ich kenne sie nicht. Man müsste zunächst festzustellen suchen, ob sie in byzantinischer oder neuerer Zeit angefertigt wurden.

[2] Falke, „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes" (1888), S. 34, 35.

[3] Aus'm Werth, „Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Konstantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II." (1866). Es befindet sich in der Domkirche zu Limburg an der Lahn, stammt aber aus Konstantinopel. Es wurde in den Jahren 948—959 geschmückt, seine Lade in den Jahren 963—976. Für Anfertigung oder Schenkung des Reliquiars in Lawra ergibt sich die Regierungszeit des Nikephoros, die in die ersten sechs Jahre des Klosters fällt. Auf dieses Reliquiar ist auch die von Langlois auf S. 32 verzeichnete Schenkungsurkunde zu beziehen; freilich wird als ihr Datum Mai 970, Ind. 13, angegeben, während die Ermordung des Kaisers (nach Hertzberg, „Byzantinische Geschichte", S. 173) schon in den December 969 verlegt wird.

Kriegsunglück von Konstantinopel in das Abendland verschlagen ward. Es stammt mit diesem aus gleicher Zeit und Schule und umschliesst wie dieses ein Stück des Kreuzes Christi, das die Form eines Kreuzes mit zwei Querbalken zeigt und von anderen Reliquien umgeben ist. Filigran bildet die Umfassung, Perlen und Edelsteine und getriebene Heiligenfiguren bilden den Schmuck. Das Reliquiar ist triptychonartig aufzuklappen und ist aussen mit Kreuzen und Email-Halbfiguren von Heiligen geschmückt; in den Email-Medaillons wird die Zeichnung durch haarfeine goldene Stege gebildet.

Das zweite Werk, das Geschenk des Kaisers Joannes Tzimiskes, ist ein kleines Mosaikbild des Evangelisten Johannes, in einem Rahmen, der zwischen Goldfiligran wiederum Medaillons feinen Zellen-Emails enthält. Diese stellen sieben andere Heilige des Namens Johannes, auch die Eltern Johannes des Täufers und einen Altar dar. Demnach ist es eine Huldigung des kaiserlichen Schenkgebers an diejenigen Heiligen, deren Namen zu tragen er gewürdigt war.

Die Filigranarbeit, welche diese ältesten Werke verschönte, blieb auch in der Folgezeit beliebt. Filigrankreuze einfacherer Arbeit kehren noch in anderen Klöstern wieder. Ein solches in Dochiariu wird von der Tradition wieder auf einen Kaiser Nikephoros zurückgeführt.[1] Andere befinden sich in Sographu. Eines in Watopädi, wiederum mit doppeltem Querbalken, von grober Filigran- und Perlenschnur umzogen, trägt in der Mitte den Gekreuzigten, in Niello-Arbeit ausgeführt; seine Augen, durch Kreise angedeutet, sind noch geöffnet, das Hüfttuch ist in der Mitte geknotet, die Füsse sind nebeneinander genagelt; zur Seite liegen andere Reliquien unter goldenen Plättchen, welche in getriebener oder gravirter Arbeit die Brustbilder der betreffenden Heiligen aufweisen.[2]

Unter den feinen Goldschmiedewerken sind wol die feinsten eine Reihe kleiner Reliquienkapseln, deren Arbeit der Filigranarbeit verwandt ist, nur dass die Goldfäden nicht, wie beim Filigran, gekörnt, sondern glatt sind. Sie umhüllen eine Anzahl der Myrrhenkörner, welche die Magier dem Christkinde darbrachten, und gehören dem Kloster Ajiu Pawlu. Die eine Reliquienkapsel, welche im Kirchenschatze gezeigt wird, ist von dreieckiger Form (etwa 5 Centimeter hoch) und wie zusammengesponnen aus zarten glatten Goldfäden, die sich zu einem Muster ineinandergreifender

[1] Die Gründung des Klosters fällt in die Zeit nach Nikephoros II. Phokas (963—969), aber vor Nikephoros III. Botoniates (1078—81), s. S. 7. Vgl. auch Ioannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 77, und Gedeon, S. 186.

[2] Eine slawische Inschrift besagt: „Verehrungswürdiges Kreuz, erbarme dich des Stephan und des Lazar“.

sechseckiger Sterne zusammenfügen. Zwölf solche dreieckige Reliquienkapseln sollen vorhanden sein, 72 Myrrhenkörner der Magier enthaltend.[1] Sie sind ein Geschenk der Maria, einer serbischen Fürstentochter und Gemahlin des Sultans Murad II., des Vaters Mohammed's des Eroberers, deren Vater zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Kirche des Klosters hat bauen lassen.[2]

In den vorgenannten Goldschmiedewerken war getriebene Arbeit zwar hie und da zu bemerken, gewann aber nicht die Oberhand über andere, mehr malende und zeichnende Kunstweisen, über emaillirte und gravirte Arbeit. Getriebene Arbeit schmückt auch einen Evangelieneinband aus dem 11. bis 13. Jahrhundert in der Kirche zu Xeropotamu. Der Einbanddeckel ist mit vergoldetem Silberblech überzogen und zeigt auf der Vorderseite die Kreuzigung, auf der Rückseite die Auferstehung. In der Kreuzigung war die Figur Christi ursprünglich wie ihre Umgebung (Maria, Johannes und zwei klagende Engel) erhaben gebildet, wurde aber später niedergedrückt und durch einen blauen Stein oder Glasfluss ersetzt, auf dem der Gekreuzigte dargestellt ist: zu Seiten Christi sind oben die Buchstaben I X (links) und die Taube des Heiligen Geistes (rechts), unten aber zwei heraldische Lilien angebracht.[3] Die Auferstehung, auf der Rückseite des Einbandes, ist so dargestellt, dass Christus auf die gekreuzten Thürflügel der Unterwelt tritt, über der Schulter ein mit doppeltem Querbalken versehenes Kreuz trägt, und einen links von ihm knieenden Mann, in dem man Adam zu erkennen hat, emporzieht, während rechts der Täufer und zwei Könige, links noch drei andere Personen stehen. Ferner ist ein Einband in Dionysiu (Cod. 19) in der Mitte und an den Ecken mit getriebenen Figuren besetzt, welche in der Mitte Christus am Kreuze, und an den Ecken die vier Evangelisten darstellen. Das Hüfttuch Christi ist in der Mitte geknotet, seine Füsse sind nebeneinander genagelt. Die Arme des Kreuzes enden in Medaillons; in dem rechten und linken erscheinen die trauernde Maria und Johannes, denen die auf den Kreuzarmen stehenden Worte Christi: „Siehe, dein Sohn“ und „Siehe, deine Mutter“ gelten, in dem oberen ein Engel. Ein Einband in der Kirche zu Pantokratoros weist die getriebenen Reliefs der Kreuzigung und der Verkündigung mit slawischen Beischriften auf. Auch Iwiron besitzt getriebene Silbereinbände.[4]

[1] Didron, „Annales archéologiques“, Bd. XXIII, S. 260.

[2] Ioannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 81; Gedeon, S. 189.

[3] Geschnittene Steine byzantinischer Arbeit mit der Darstellung der Kreuzigung finden sich auch anderwärts: so in Wien, vgl. Bucher, „Geschichte der technischen Künste“, Bd. I (1875), S. 325, und in Bern, vgl. „Zeitschrift für christliche Kunst“, 1. Jahrgang (1888), S. 92, und 2. Jahrgang (1889), S. 60 fg.

[4] Herr Prof. Sp. Lambros in Athen hatte die Güte, mich, wie auf die Miniaturen

Als eines der jüngsten Werke der Goldschmiedekunst byzantinischer Zeit ist eine merkwürdige Arbeit in Watopädi von Bedeutung: die goldene Fassung einer Jaspisschale, durch welche diese zu einem Abendmahlskelche ward (19 Centimeter hoch, 23 und mit den Henkeln 32 Centimeter breit). Die Schale ist durchscheinend und farbenschimmernd. Kaiser Manuel Paläologos (1391—1425) hat sie so, wie sie jetzt ist, neu fassen lassen und dem Kloster verehrt. Von feinem Goldrande zierlich gesäumt, ruht die breite, flache Schale (5 Centimeter hoch bei 20 Centimeter Durchmesser) auf achtseitigem niederen Fusse, der unten mit achtseitiger Schweifung weit ausladet. Der Fuss entspricht in seinem Bau dem eines niederen Kelches. Ihn zieren in acht kleinen Medaillons vier getriebene Heiligen-Halbfiguren und zwischen diesen in vier Monogramme verschlungen der Name des Gebers. Von halber Höhe des Fusses aus biegen sich, die Henkel der Schale zu bilden, zwei Drachen in kühnem Schwunge zum Schalenrande empor, unten den langen Schweif gegen den achtseitigen Knauf anstemmend und oben mit dem Rachen den säumenden Goldreif fassend. Dieser Goldreif enthält in Reliefbuchstaben auf ciselirtem Grunde die Worte:

„Ἔδωκε τοῖς ἁγίοις αὑτοῦ μαθηταῖς καὶ ἀποστόλοις εἰπών· πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες, τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου τὸ τῆς καινῆς διαθήκης τὸ ὑπὲρ ὑμῶν καὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.“

„Er gab es seinen heiligen Jüngern und Aposteln und sprach: «Trinket Alle daraus, dieses ist mein Blut, das des Neuen Bundes, das für Euch und für Viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.»“

Diese Worte begleiten im täglichen Gottesdienste die Spende des Sakramentes[1] und entsprechen mithin der Bedeutung des Werkes, dem sie hier beigeschrieben sind, vortrefflich. Das Werk selbst ist eine vollendete Kunstleistung, dem Entwurfe wie der Ausführung nach, und macht seiner Entstehung im Auftrage des Kaisers, mehr noch dem unbekannten Künstler, der es geschaffen hat, Ehre.

Neben der Goldschmiedekunst hat auch die Schnitzkunst Werke von Bedeutung geliefert.

in den Bibliotheken, so auch auf künstlerisch interessante Einbände aufmerksam zu machen. Auch die Kenntniss der auf S. 49 zu nennenden Holzschnitzerei verdanke ich ihm. In Iwiron erwähnt Langlois, S. 101, 103, fünf silberne Evangelieneinbände, davon zwei mit getriebener Arbeit (einen solchen vom Jahre 1196 und einen mit georgischer Inschrift).

[1] „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig 1885), S. 55 fg., = „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“ (Venedig 1885), S. 63.

Alte Holzschnitzereien sind hier freilich nur in sehr geringer Zahl zu sehen. Auffällig ist eine geschnitzte Tafel im Einbande einer Handschrift zu Dionysiu (Cod. 33), welche die grossen Kirchenfeste und eine grosse Anzahl von Propheten- oder Heiligenbrustbildern enthält. Die durch Reichthum sehr feingeschnitzter Reliefs ausgezeichneten hölzernen Altarkreuze, die man sieht, sind jüngeren Ursprungs, werden aber gewiss ältere Vorgänger gehabt haben.

Vor allem sind unter den Schnitzereien einige elfenbeinartig aussehende Werke in Xeropotamu und Watopädi zu beachten, deren grünlicher Schein annehmen lässt, dass sie nicht aus Elfenbein, sondern aus Speckstein bestehen: in Watopädi drei kleine Tafeln mit verschiedenerlei Bildern, in Xeropotamu eine Hostienschale.

Die eine Tafel in Watopädi stellt den heiligen Georg dar. Die Figur des Heiligen weist zwar vielleicht auf ein Vorbild, das antike Züge trug, zurück, gleicht aber in seiner von verschlungenen Säulen gebildeten Einrahmung zu sehr Werken aus dem Mittelalter[1], um annehmen zu lassen, dass die Tafel selbst schon in altchristlicher Zeit entstanden sei. Die zweite Tafel ($5\frac{1}{2}$ zu 6 Centimeter) ist auf beiden Seiten bearbeitet und zeigt auf der einen Seite die Gottesmutter, auf der anderen sechs heilige Reiter (Georgios, Dimitrios u. s. w.). Die Gottesmutter, als „Führerin“ bezeichnet (μήτηρ θεοῦ ἡ ὁδηγήτρια), trägt auf dem Arm das segnende Christkind, das in der linken Hand eine Rolle hält, und in dessen Kreuznimbus, wie häufig bei byzantinischen Christusbildern, die Worte „ὁ ὢν (der Seiende)“, stehen. Hier erinnert Nichts an altchristliche Kunst. Diese Tafel ist in eine grössere Tafel (33 zu 40 Centimeter) noch etwas späterer Zeit eingelassen, welche auf der einen Seite die Apostel, auf der anderen die zehn Märtyrer von Kreta aufweist. Die dritte Tafel (14 zu 19 Centimeter) endlich bringt die zwölf grössten Feste des Kirchenjahres, von der Geburt Christi bis zum Entschlafen Mariä, vor Augen.[2] Die Enge des Raumes hat zu möglichster Beschränkung der Figurenzahl geführt. Die einzelnen Scenen sind so aufgefasst, wie es in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters Sitte war. Demnach wird auch diese so wenig wie die beiden anderen Tafeln dem vorigen Jahrtausend entstammen.

[1] Verschlungene Säulen als Einrahmung finden sich: an den Reliefplatten zu Lawra (um 963), ferner in dem bekannten Menologium Basilius' II. (976—1025), am Templon der Klosterkirche Osios Lukas in Phokis (10. oder 12. Jahrhundert) und an einem flach in Stein gearbeiteten Christusbilde in der Peribleptoskirche zu Misthra bei Sparta (die Stadt entstand in der Mitte des 13. Jahrhunderts), also vom 10. bis mindestens 13. Jahrhundert.

[2] Es sind dargestellt: Verkündigung, Geburt, Darbringung, Taufe, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Palmtragung, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, Entschlafen Mariä.

Diese Relieftafeln werden an Bedeutung unleugbar übertroffen durch die Hostienschale in Xeropotamu. Diese Schale ist in jeder Hinsicht sehr bemerkenswerth, wegen der ausserordentlichen Feinheit der Schnitzerei, welche sie bei ihrer Kleinheit (bei 15 Centimeter Durchmesser) mit zahlreichen Figuren überdeckt, wegen des Gedankeninhalts, wie auch wegen ihrer gesicherten Herkunft. Sie heisst die „Patene der Pulcheria“ und ist als Geschenk der Pulcheria, Schwester des Kaisers Romanos III. (1028—34), welcher das Kloster gründete, anzusehen.[1] In der Mitte der Schale sieht man die Gottesmutter. Diese erhebt beide Hände im Gebete, und vor ihrem Leibe wird ihr göttliches Kind sichtbar. Ihr zur Seite stehen, Weihrauch schwingend, die Erzengel Michael und Gabriel. Genannt ist sie hier „Mutter Gottes, die grosse Panagia (μήτηρ θεοῦ ἡ μεγάλη παναγία)“, d. h. wörtlich die grosse Allheilige. Unter ihrer Fürbitte geht der Gottesdienst vor sich. Dieser wird in zwei Darstellungen vor Augen geführt, welche die Panagia kreisförmig umgeben und die Schale bis zum Rande hin erfüllen. In dem äusseren Kreise, dem Rande zunächst, liegen Engel und Heilige demüthig proskynirend vor dem bereiteten Throne (Beischrift: ἡ ἑτήμασις). In dem inneren, der Panagia zunächst liegenden Kreise vollzieht sich die sogenannte Göttliche Liturgie: Engel verrichten als Priester und Diakonen in der üblichen Weise den Gottesdienst, zum Altare (τὸ ἅγιον θυσιαστήριον) schreitend, und auf diesem erscheint wirklich, unter dem Evangelienbuche, die verwandelte Hostie, der Leichnam Christi, bezeichnet als „das Lamm Gottes (ὁ ἄμνος τοῦ θεοῦ)“. Die Umschrift verkündet einen Chorgesang, der in jeder Liturgie feierlich ertönt, den sogenannten Cherubim-Hymnos[2]:

„Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσᾴδοντες πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξάμενοι ταῖς ἀγγελ(ικαῖς)“ u. s. w.

„Die wir mystischerweise die Cherubim vorstellen und der lebengebenden Dreieinigkeit den Hymnos «dreimal heilig» singen, lasset uns alle Lebenssorgen ablegen, auf dass wir den von den Ordnungen der Engel unsichtbar begleiteten König des Weltalls würdig aufnehmen. Hallelujah.“

[1] Diese Herkunft hat Bayet, „L'Art byzantin“, S. 200, erkannt, gegenüber der Ueberlieferung, welche auf die heilige Pulcheria (5. Jahrhundert) hinwies.

[2] Der Χερουβικὸς ὕμνος steht in der „Ἀκολουθία τοῦ ἀναγνώστου ἤτοι συλλειτουργικόν“ (Venedig, 11. Ausgabe, 1882), S. 36, und bei Rajewsky, „Euchologion der orthodox-katholischen Kirche“ (Wien 1861), Bd. I, S. 213, 216 fg.

Der Schmuck dieser Hostienschale entspricht ihrer Bestimmung, bei der Liturgie die Hostie, das „Lamm Gottes (ἅμνος τοῦ ϑεοῦ)“[1] aufzunehmen, in trefflicher Weise. Bei Beginn der Liturgie singen die Chöre den schönen 102. Psalm[2] („Lobe den Herrn, meine Seele“), in welchem es heisst: „Der Herr hat im Himmel seinen Thron bereitet (ἡτοίμασε) —, lobet den Herrn, all seine Mächte, seine Diener (λειτουργοί)“. Und der Priester betet: „Herr und Gebieter, unser Gott, der du im Himmel die Ordnungen und Heere der Engel und Erzengel eingesetzt hast zum Dienste (λειτουργία) deiner Herrlichkeit“; ferner: „O heiliger Gott, — der du von allen himmlischen Mächten angebetet wirst (προσκυνούμενος), — nimm an aus dem Munde von uns Sündern den Gesang «dreimal heilig», — verleihe, dass wir in Heiligkeit dir dienen alle Tage unseres Lebens, um der Fürbitten willen der heiligen Gottesmutter und aller Heiligen“; und, während der Chor den auf der Schale stehenden Cherubim-Hymnos (s. o.) singt, fährt er fort zu beten: „Niemand, der in fleischlichen Begierden und Lüsten befangen ist, ist würdig, dir zu dienen (λειτουργεῖν), denn dir zu dienen (διακονεῖν) ist etwas Grosses und Furchtbares selbst den himmlischen Mächten“.[3] So ist das erscheinende Lamm Gottes, die Bereitung des Thrones, das Proskyniren der Engel, die Göttliche Liturgie, die Fürbitte der Panagia, kurz jeder Theil des figurenreichen Reliefs, aus der Liturgie heraus zu erklären. Auch die der abendländischen Kunst fremde Art, wie die Panagia hier aufgefasst ist, beruht auf dem Wortlaute eines in der Liturgie gesprochenen Gebetes.[4] Die byzantinische Kunst und der griechische Gottesdienst stehen, wie schon an dieser Hostienschale deutlich zu sehen ist, in engem Zusammenhange.

Die betrachteten Werke, die dem Kirchenschatze bald des einen, bald des anderen Klosters zur Zierde gereichen, bezeugen, dass sowol die Goldarbeiter wie die Schnitzer sich ihrer Aufgabe, zur Verherrlichung des Gottesdienstes beizutragen, mit Verständniss und Erfolg gewidmet haben. Ziemlich die Hälfte der betrachteten Werke zählt zu den hervorragenden Kunstleistungen des Mittelalters. Die beiden kaiserlichen

[1] Dieser Ausdruck ist in der Liturgie gebraucht: „Αἱ ϑεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig, 2. Ausgabe, 1885), S. 33, 61, = „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“ (Venedig, 5. Ausgabe, 1885), S. 39, 69.

[2] Er ist einer der sogenannten τυπικά (Ps. 102, 145, 33), welche zur Liturgie gehören: s. „Ὡρολόγιον τὸ μέγα“ (Athen 1887), S. 87, und „Ψαλτήριον“ (Venedig 1885) in dem Register für den Gottesdienst, S. 154.

[3] „Αἱ ϑεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig 1885), S. 43, 44, 50, = „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“, S. 50, 51, 57; Rajewsky, Bd. I, S. 198, 201, 214.

[4] Dies wird im zweiten Abschnitte darzulegen sein.

Goldschmiedewerke aus der Zeit des heiligen Athanasios in Lawra, die Patene der Kaiserschwester Pulcheria in Xeropotamu, der Jaspiskelch des Kaisers Manuel Paläologos in Watopädi und die von der Serbin Maria geschenkten Reliquienkapseln in Ajiu Pawlu sind Erzeugnisse hochstehender Kunst. Bei der stilistischen Verschiedenheit, die sie trennt, sind sie doch sämmtlich geläuterten Geschmackes und von künstlerisch vollendeter Ausführung. Demnach ist anzunehmen, dass eine genauere Kenntniss der Kunstwerke auf dem Athos die Reihe des Interessanten und kunstgeschichtlich Wichtigen mit der Zeit noch bedeutend vergrössern wird. In kurzer Zeit freilich dürfte eine annähernd erschöpfende Kenntniss nicht in Aussicht stehen. Bei der Zurückhaltung, mit der man den Wunsch, die glücklicherweise wohlverwahrten Schätze der Kirchen, die nur bei dem Weihefeste aus ihrem Gewahrsam genommen werden, auch ausser der Zeit sehen zu dürfen, äussern wird, ist es zu schwer für den Einzelnen, eine richtige Vorstellung von dem wirklich Vorhandenen zu bekommen. Was dem Fremden wie dem Pilger bereitwillig gezeigt wird, genügt vollkommen, die Ansicht zu stützen, dass im Bereiche der Bildnerei die Kleinkunst, die Feinsculptur, zu hoher Ausbildung gelangt ist und eine unvergleichlich höhere Stufe künstlerischer Vollendung erreicht hat als die Steinsculptur. Wie diese, so hat auch sie, eine früher entstandene religiöse Abneigung bewahrend, so viel ersichtlich von der Bildung von Vollfiguren abgesehen und bei der Darstellung von Figuren ihren Wirkungskreis im Relief, wenn nicht nur in zeichnenden Kunstweisen, gesucht und gefunden.

Die Werke der Feinsculptur tragen wesentlich dazu bei, das Bild der kirchlichen Ausstattung byzantinischer Zeiten anziehend zu gestalten. Der Glanz und die künstlerische Güte der Feinbildwerke kommt dem Kirchenschmucke ebenso zu Gute, wie andererseits die Pracht der bunten Mosaikfussböden und der weissen, grünen, schwarzen Marmorsäulen. Zusammengenommen ergeben all diese Werke einen eigenthümlichen, höchst reizvollen Kirchenschmuck.

Wie die Betrachtung der Kirchenbauten und ihres bildnerischen Schmuckes darthut, hat die kirchliche Kunst auf dem Athos in den alten, byzantinischen Jahrhunderten, vom 10. bis zum 15. Jahrhundert, eine eigenartige Entwickelung genommen. Fremde Kunstwerke bleiben ganz vereinzelt. Es ist ein Ausnahmsfall, wenn einmal ein morgenländischer Leuchterfuss, vermuthlich aus einer Moschee, in eine hiesige Kirche sich verirrt, wenn dann von der anderen Seite her ein Werk abendländischer Miniaturmalerei herbeigebracht wird, und das Spiel des Zufalls die beiden

Ankömmlinge von Ost und West zu jenem sonderbaren Altarkreuze vereint, das jetzt auf dem Altare von Ajiu Pawlu steht. Dieses Altarkreuz (ohne Fuss 71, mit Fuss 88 Centimeter hoch) besteht aus einem hölzernen Kerne und ist mit Silber überzogen. Es ist im Mittelfelde, an den Kreuzarmen und in den Endmedaillons der Kreuzarme mit Miniaturbildern, jederseits zehn Scenen und einigen Heiligenbildern, geschmückt. Die Bilder sind den Kirchenfesten gewidmet [1], mit Deckfarben gemalt, haben Goldgrund und sind von Krystall- oder Glasplättchen bedeckt. Filigran, Perlen und Edelsteine umrahmen die Bildfelder, kleine weisse Glasperlen umziehen die Heiligenscheine und sind auf dem Goldgrunde, zusammen mit grünen und rothen Glaströpfchen, zu Sternchen oder Kreuzchen geordnet. Die Beischriften [2] sind lateinisch, manchmal mit italienischem Anfluge, was auf abendländische, italienische Herkunft schliessen lässt. Der Fuss dagegen ist eine morgenländische Arbeit. Er besteht aus Messingbronze. Jagdscenen und Sonnen zwischen Männern, theilweise mit Silber ausgelegt, sind auf ihm dargestellt, und Blattranken bilden den Grund. Derartige Uebertragungen fremder Kunst waren selten und sind ohne Folgen für die einheimische Kunstentwickelung geblieben. [3]

[1] Auf der einen Seite: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Magier (sie haben grosse Kronen, sind verschiedenen Alters), Darbringung, Taufe (Christus mit griechischer Segensgeberde, links zwei Engel, rechts Täufer, ohne Taube und personificirten Jordan), Verklärung, Erweckung des Lazarus, Palmtragung, Geisselung, und als Mittelbild die Kreuzigung (Augen geschlossen, Füsse übereinander genagelt mit einem Nagel, oben Sonne und Mond, unten Maria und Johannes). Auf der anderen Seite: Kreuzabnahme, Beweinung, Frauen am Grabe, Auferstehung, Christus erscheint den beiden Frauen, Thomas-Scene, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod der Maria, und als Mittelbild das Jüngste Gericht (Christus in einer Mandorla, getragen von zwei Engeln mit Kreuz und Rohr; unten zwei Sarkophage mit je drei auferstehenden Menschen, und zu Seiten wiederum zwei Engel, deren einer in das Horn stösst, während der andere den Himmel aufrollt).

[2] Z. B. *annunciacio*, *nativitas dni*, *molumento* (steht am Grabe Christi, zu dem die Frauen kommen), *asensio dni, in die judici, S. Elena.*

[3] Ein zweites Werk jener abendländischen Miniaturmalerei, in gleicher Weise verziert (wieder unter Krystall oder Glas, auf Goldgrund, mit geperlten Heiligenscheinen, Filigran und Edelsteinen, lateinischen Beischriften) ist in Chilandari. Hier sind die Miniaturen über dem Patriarchenstuhl zu zwei Tafeln (21½ zu 28½ Centimeter) vereinigt. Die eine enthält folgende zwölf Bilder: Verkündigung, Geburt, Anbetung (die Magier wieder mit Kronen), Darbringung, Taufe, Erweckung des Lazarus, Verklärung, Palmtragung, Abendmahl, Fusswaschung, Verrath, Christus vor Herodes. Die andere Tafel enthält: Verspottung, Geisselung, Kreuzaufrichtung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Frauen am Grabe, Auferstehung, Christus erscheint den Frauen, Thomas-Scene, Himmelfahrt, Pfingsten, Christus erscheint sechs Jüngern und legt dem Vordersten die Hand auf den Kopf. — Als drittes Werk derselben Schule, ausserhalb des Athos befindlich, wird der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290—1301) in Bern anzusehen sein; er ist abgebildet und besprochen von Schneider in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, 1. Jahrgang, S. 89 fg.

Die einheimische, byzantinische Kunst bildet also eine selbständige Kunstwelt zwischen den zwei anderen Kunstwelten, der abendländischen und der islamitisch-morgenländischen, die sich neben ihr entwickeln. Sie hat dem Kloster, der Kirche, dem Kirchenschmuck passende, in ihrer Art vollkommene Formen verliehen.

So wird das Urtheil über die Athos-Kunst lauten, nachdem erst ein Theil des Kirchenschmuckes betrachtet worden ist. Ein zweiter, wichtigerer Theil bleibt noch zu betrachten. Den Werken der Bildner gesellen sich in den Kirchen die Werke der Maler, an Wirkungskraft und sachlicher Bedeutung ihnen weit überlegen. Die Malereien sind mit vollen Händen gespendet, sind weitumfassenden Inhaltes, bleiben jedem Kirchenbesucher dauernd vor Augen, und lassen daher unvergleichlich besser als die Bildwerke das künstlerische Wirken der Zeit erkennen. Malerei stattete die Wände der Kirche und die gottesdienstlichen Bücher herrlich aus, verzierte auch die festtäglichen Prachtgewänder und umwob somit die ganze kirchliche Welt mit einem Zauber, der auf die späten Betrachter ihrer Werke noch fortwirkt. Unter letzteren üben die Stickereien nur, wenn sie aus der Entfernung einiger Schritte betrachtet werden, die volle Anziehungskraft aus, da sie sonst das Bild seiner ganzen Zeichnung nach vergröbert wiedergeben.[1] Für die Miniaturen der Kirchenbücher gewinnt den Beschauer, schon ehe er ihren Inhalt nachempfindet, die frische feurige Leuchtkraft der Farben. Die Wand- und Tafelmalereien wiederum übertreffen die Miniaturen, denen sie ihrerseits hinsichtlich dieser Farbenfrische nachstehen, an allumfassendem Inhalte ihrer grossen Cyklen, sodass sie unter den Malereien, überhaupt unter allem, was zum Kirchenschmucke gehört, den grössten sachlichen Werth besitzen.

Zunächst wird deshalb nunmehr — im zweiten Abschnitte — der Kirchenmalerei, zu welcher Wand- und Tafelmalerei sich vereinigen, eine eingehende Betrachtung zu gelten haben. Sodann ist ihr — im

[1] In Philotheu, Pawlu und Russikon habe ich alte Stickereien gesehen: In Philotheu ein Epitrachilion mit der Verkündigung und vier Heiligenpaaren (Gregorios, Ioannes Chrysostomos; Athanasios, Basilios; Kyrillos, Hierotheos; Nikolaos, Gregorios von Nyssa) in Gold- und Silberstickerei auf rother Seide, bezeichnet Εὐγενιάς ἐν μοναχῖς. In Pawlu zwei Stickereien (etwa 33 zu 28 Centimeter) mit dem heiligen Georg (dem Schutzheiligen des Klosters) und der Verklärung Christi. In Russikon eine Mitra, auf Vorder- und Rückseite mit dem Trimorphon (Christus zwischen Maria und dem Täufer) und oben vier Engeln in dicker Goldstickerei auf blauer Seide, sowie sehr fein gestickte Epimanikia mit den beiden Verkündigungsfiguren zwischen Propheten. Die genannten Stickereien dürften aus dem 14. bis 16. Jahrhundert stammen. Ueber Stickereien und Seidenstoffe auf dem Athos vergleiche man ferner: „Annales archéologiques“, Bd. XX, S. 176, Bd. XXVII, S. 263.

dritten Abschnitte — die Miniaturmalerei anzureihen. Und schliesslich wird — im vierten Abschnitte — zur Weiterführung alles bis dahin Dargelegten die gesammte neuere Athos-Kunst bis zur Gegenwart zu betrachten sein, wie sie sich auf der alten Grundlage unter dem Wirken neuer Strömungen in den nachbyzantinischen, jüngsten Jahrhunderten gestaltet hat.

Eine solche Betrachtungsweise wird eine annähernd richtige Vorstellung von dem Wesen und der Entwickelung der Athos-Kunst gewinnen lassen.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die Kirchenmalereien.

1. Uebersicht der erhaltenen Malereien.

Kein anderer Theil des Kirchenschmuckes ist seiner künstlerischen Wirkung nach dem malerischen Gesammtschmucke der Kirche vergleichbar. Wandmalereien schaffen der Kirche ein Schmuckgewand, das vom Eingange der Vorhalle bis zum Altarraume hin, von den Chorstühlen bis zu den Gewölben und der Kuppel hinauf ausnahmslos Alles verschönt, in sinnigster Weise den ganzen Raum mit Scenen und Figuren belebt; und Tafelbilder fügen sich diesem Schmucke noch an. Wer byzantinische Länder kennt, wird beistimmen: in der Malerei liegt der Hauptschmuck der byzantinischen Kirche. Durch Farbenpracht, Mannichfaltigkeit und Allgegenwart zieht er die Aufmerksamkeit unweigerlich auf sich, und durch seinen Inhalt vermag er den Beschauer dauernd zu fesseln. In den Malereien kann und soll man die Kunstsprache der Byzantiner belauschen.

Glücklicherweise bergen die Athos-Kirchen noch eine ansehnliche Summe von Malereien, welche über die Kunst alter Zeiten Aufklärung geben. Wenig versprechend klang allerdings die Nachricht[1], die ältesten sicher datirten Malereien auf dem Athos stammten erst aus dem 16. Jahrhundert; die Westküste weise Malereien aus dieser Zeit, die Ostküste meistens Werke aus noch späterer Zeit, aus den jüngsten zwei Jahrhunderten, auf. Danach war fast zu vermuthen, dass hier von alter Malerei nur mehr Reste unbestimmten Alters vorhanden wären, welche die Kenntniss byzantinischer Wandmalerei nicht wesentlich fördern könnten. Wer mit so niedrig gestellten Erwartungen die Athos-Kirchen durchwandert, steht jedoch vor mancher angenehmen Ueberraschung.

[1] Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au Mont Athos" (1876). S. 301 fg.

Nur für die Zeit vor dem Jahre 1300 darf man von den dortigen Wandmalereien keine Aufklärung erwarten. Einzelne Tafelbilder, die ältesten hochverehrten Panagien, reichen noch weiter zurück, verhelfen aber, solange das Jahrhundert ihrer Entstehung nicht feststeht, zu keinem gesicherten kunstgeschichtlichen Ergebnisse. Festen Boden betritt die Forschung, soweit ihr nicht ältere Miniaturen helfen, erst diesseit jener Zeitgrenze: aus den folgenden drei Jahrhunderten, von 1300 bis 1600, stehen ihr werthvolle Cyklen von Kirchenmalereien zur Verfügung.

Die ältesten erhaltenen Wandmalereien auf dem Athos sind die Cyklen in jenen drei Kirchen, welche den höchsten begründeten Altersanspruch erheben: in der Klosterkirche zu Watopädi, dem Protaton zu Karyäs und der Nikolauskapelle zu Lawra. Sie sind sämmtlich im vierzehnten Jahrhundert entstanden, falls nicht der Cyklus im Protaton noch um einige Jahre älter ist.[1]

Bei zweien dieser Cyklen ist allerdings die kunstgeschichtliche Verwerthung mit Schwierigkeiten verbunden. Die Fresken zu Watopädi vom Jahre 1312 sind mit neuen Malereien durchsetzt. Diejenigen im Protaton, deren Entstehungszeit zwischen den Jahren 1282 und 1328 liegt, sind nur unvollständig zu erkennen, weil ein dunkler Schleier, wol die Wirkung jahrhundertelang dampfenden Weihrauchs oder auch der Feuchtigkeit, auf ihnen liegt.[2] Von beiden Mängeln ist aber der dritte Cyklus frei; besonders gern verweilt man bei ihm, in der Nikolauskapelle zu Lawra.[3] Rein und klar liegen seine Bilder, seitdem sie gereinigt und aufgefrischt worden sind, vor den Augen des Beschauers. Sie stammen aus dem Jahre 1360 und sind von hohem innerem Werthe. Keines ist leichthin gemalt, jedes vielmehr mit wahrer Vertiefung in den Gegenstand entworfen und ausgeführt. Bei der Geburt Christi kniet Maria demüthig vor ihrem göttlichen Kinde. Das Verklärungsbild lässt die beiden Heiligen des Alten Testamentes auf von Engeln getragenen Wolken heranschweben und zeigt in ihrer Mitte über Christus die erscheinende Hand Gottes. Die Kreuzigung stellt dar, wie dem Heiland die Seitenwunde beigebracht wird und den Schächern die Beine zerschlagen werden. Das Auferstehungsbild vergegenwärtigt neben der Freude der Erlösten auch das Gegenstück, das Entsetzen der vom schlechten Gewissen Gepeinigten,

[1] Ueber die im Folgenden festgehaltene Datirung dieser drei Cyklen vgl. die Ausführungen auf S. 24—26.

[2] Eine einzelne Figur aus diesen alten Malereien, das liegende Christkind, innen über der Thür gemalt, ist unter dem Titel „Ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελήνου“ von Sp. Lambros im 5. Bande des „Παρνασσός“ (Athen 1881) besprochen und farbig abgebildet worden.

[3] Eine Uebersicht über diesen Cyklus wird auf S. 70 in Fig. 7 gegeben.

die sich hinter Sarkophagen zu bergen suchen: denn Christus erscheint im Hades, und vor ihm stürzen die Teufel von dannen. Diese Bilder ergreifen den Beschauer tiefinnerlich und mahnen ihn zur Vorsicht gegenüber dem Glauben an eine trockene, formelle, leblose Gestaltung der byzantinischen Malerei. Sie lassen das Gemeinsame der Auffassung, das Bilder gleichen Inhaltes oft verbindet, hinter dem persönlich Empfundenen und deshalb persönlich Wirkenden zurücktreten. Wie die Scenen, so sind auch die Einzelfiguren dieses Cyklus wohl durchdacht. Die Evangelisten sind nicht blos heilige, schreibende, an ihren Symbolen kenntliche Menschen: sie erhalten sichtbar die Offenbarung. Matthäus ist beim Schreiben von einem Engel inspirirt; Markus empfängt von einem Engel einen Schriftzettel, während er das Schreibrohr zurechtschnitzt; Lukas ist beschäftigt, an einem Panagienbilde zu malen, während der heilige Stier vom Himmel zu ihm herabkommt; und Johannes, der seinem Schüler Prochoros dictirt, blickt sich um, weil der Himmel ihm durch den heiligen Adler ein Buch sendet. Die Gesichter der Heiligengestalten weisen individuelle Charakterzüge auf und sind dabei von einer wohlthuenden Bescheidenheit und Milde des Ausdrucks, die in späteren Zeiten verloren geht. Der Maler dieser Fresken, den man gern loben wird, stammt aus Theben und heisst Phrangos Katellanos. Er ist kein Mönch gewesen[1] und war, wie sein Beiname besagt, von catalonischer, spanischer Abstammung, also wol ein Nachkomme eines jener spanischen Söldner, welche zu Anfang des Jahrhunderts, als der Kampf um Sicilien beendet war, nach Griechenland übersetzten und schliesslich dem Herzog von Athen nach Athen und Theben — der Heimat des Malers — folgten.[2] Demselben Klosterlande, das ein halbes Jahrhundert früher von den Seinigen, die sich in der Nachbarschaft auf der Kassandra-Halbinsel eingenistet hatten, viel Schaden gelitten hatte, widmete er jetzt seine friedliche künstlerische Thätigkeit. In dieser erscheint er vollständig als Byzantiner.

Diese drei Cyklen von Wandmalereien des vierzehnten Jahrhunderts sind, im Vereine mit wenigen Mosaikbildern gleichen Alters, welche später noch einzeln angeführt werden sollen, zugleich das Aelteste und das Beste, was von den Werken der monumentalen Athos-Malerei erhalten ist.

[1] Sein Name kommt keinem griechischen Heiligen zu, wie daraus zu schliessen ist, dass er im „Συναξαρίστης" fehlt. Der spanische Name Francho (Francisco) wird sich in seiner Familie, die aus Spanien stammt, fortgeerbt haben.

[2] Ueber den Zug der Katalanen siehe Fallmerayer, Bd. II, S. 42, Hertzberg, „Geschichte der Byzantiner", S. 443, 456, 512, Gedeon, S. 146, Gregorovius, „Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter".

Die künstlerische Thätigkeit des funfzehnten Jahrhunderts ist nach einer Seite hin weniger gut, nach einer anderen Seite hin besser zu beurtheilen. Aus dieser Zeit ist nur ein Fresken-Cyklus erhalten. Demselben schliessen sich aber zwei gleichalte Folgen von Tafelbildern an.

Der Cyklus, vom Jahre 1423, umzieht die Georgskapelle im Kloster Ajiu Pawlu. Der Maler, der ihn schuf, hiess Andronikos Byzantios. Auch er nennt sich nicht Mönch. Er hat noch Verständniss für die hohen Aufgaben des Künstlers und genügende technische Fähigkeit besessen: der Christus seines Verklärungsbildes, der, von dreifach abgestuftem Himmelslichte umflossen, in wallendem Gewande leicht und natürlich dasteht, lässt die Nachwirkung besserer Zeit erkennen.

Die beiden Folgen von Tafelbildern befinden sich in demselben Kloster Ajiu Pawlu, wo sie noch jetzt, die eine am Templon jener Georgskapelle, die andere am Templon der Klosterkirche, ihrer ursprünglichen Bestimmung dienen.

Das sechzehnte Jahrhundert ist in zahlreichen Cyklen von Wandmalereien vertreten. Fünf Kirchen sind damals ganz ausgemalt worden[1], ausserdem die Speisesäle von Lawra und Dionysiu, die sich an Grösse und Bilderfülle den Kirchen würdig anschliessen. Diese Malereien müssten streng genommen ausser Betracht bleiben, wenn es sich darum handelt, die Malerei echt byzantinischer Zeit kennen zu lernen. Denn sie sind etwas jüngeren Ursprunges. Dennoch sind sie für die Kenntniss byzantinischer Kunst von Bedeutung, weil sie unter Fortführung der Ueberlieferung die Summe der erhaltenen Cyklen erhöhen.

Zu diesem Denkmäler-Vorrath kommt noch ein Werk hinzu, das ihn beträchtlich vermehrt: das bekannte Handbuch der Malerei. Die hohe Bedeutung desselben und die ihm gegenüber noch herrschende Unklarheit verlangen eine eingehende Besprechung, die ihm später, wenn erst der Gegenstand, den es behandelt, klar gelegt ist, auch zutheil werden soll. An dieser Stelle möge seine kurze Erwähnung genügen, bei der nur vorläufig erwähnt sein mag, dass es gleichsam den Versuch darstellt, das Reich des Malers zu inventarisiren, und dass seine Abfassung der letzten hier in Betracht kommenden Zeit, dem sechzehnten Jahrhundert, vielleicht sogar erst den nächstfolgenden Jahrzehnten, angehören wird.

Im Ganzen beläuft sich mithin die Zahl der vollständigen Cyklen malerischen Kirchenschmuckes, welche aus den drei Jahrhunderten von 1300 bis 1600 vorhanden sind, auf neun oder, wenn man dem besonders reichen Bilderschatze des Handbuchs einen weiteren Cyklus entnimmt,

[1] Vgl. S. 27 fg.

auf zehn: eine Summe alter Malereien, welche hinreichen dürfte, einen Begriff von der hohen Bedeutung dieses Schmuckes, von seinem Inhalte, seiner Gliederung und Einzelbehandlung zu geben. Ein Drittel dieser sämmtlichen Malereien gehört noch dem 14. Jahrhundert, die Hälfte dem 16. Jahrhundert an, und ungefähr den Schluss bilden die Bilderbeschreibungen des Handbuchs.

Die folgenden Betrachtungen sind ausschliesslich auf das soeben kurz überblickte Material gegründet. Um bei jedem Beispiele, das anzuführen sein wird, eine schnelle Orientirung über das Alter des betreffenden Bildes zu ermöglichen, wird es dienlich sein, die Fresken-Cyklen hier in chronologischer Ordnung kurz aneinanderzureihen. Sie folgen einander so:

Karyäs, Protaton, ausgemalt zwischen 1282 und 1328, Kapelle über der Vorhalle 1526,
Watopädi, Klosterkirche grossentheils 1312,
Lawra, Nikolauskapelle 1360, aufgefrischt,
Ajiu Pawlu, Georgskapelle 1423,
Lawra, Klosterkirche 1535, Trapeza dem Anscheine nach 16. Jahrhundert,
Kutlumusi, Klosterkirche 1540,
Xenophontos, alte Klosterkirche 1545, innere Vorhalle derselben 1564, äussere Vorhalle und Trapeza vielleicht erst 17. Jahrhundert,
Dionysiu, Klosterkirche 1547, innere Vorhalle und Trapeza 16. Jahrhundert,
Dochiariu, Klosterkirche 1568, die Vorhallen wol gleichzeitig ausgemalt, durch Uebermalung aufgefrischt.

Bei dem Besuche dieser interessanten Kirchen wird man leicht erkennen, dass ihre Malereien mit steter Abwechselung ein und dasselbe Grundthema behandeln. Ihr Bildschmuck ist einander zwar niemals gleich, doch stets ähnlich. Die Frage nach der Bedeutung des allen Bildercyklen zu Grunde liegenden Themas, nach dem Inhalte und der Zusammengehörigkeit der Bilder, wird sich jedem Besucher aufdrängen. Der Inhalt und die sachgemässe Ordnung der Malereien in der Kirche wird deshalb nun zunächst in Frage kommen.

2. Inhalt und Ordnung der Malereien.

Wand- und Tafelmalereien bilden zusammen den malerischen Schmuck der Kirche. Bei ihrer grossen Zahl empfiehlt es sich, sie lieber nach-

als miteinander zu betrachten, und zwar zuerst die Wandmalereien. Denn diese bieten dem Beobachter ein einheitliches, reiches und lückenloses Material dar.

A. Wandmalereien.

Wenn der Maler einen bestimmten Raum ausschmücken soll, so wird er gut thun, sich den bestehenden Raumverhältnissen anzupassen. In einer Kirche ist er hinsichtlich der Anordnung seiner Malereien von der Form und Gliederung der Kirche abhängig. Die Kirche gliedert sich naturgemäss in Altarraum und Kirchenraum und besitzt auf byzantinischem Boden innerhalb des Kirchenraumes einen hohen Kuppelraum, der die Mitte einnimmt und aus den umgebenden Theilen merklich heraustritt. Eine Dreitheilung des Stoffes wird sich hiernach für die Bildercyklen empfehlen: eine Vertheilung der Malereien in den Altarraum, den Kuppelraum und den übrigen Kirchenraum. Jeder dieser drei genannten Theile der Kirche — vorläufig abgesehen von der Vorhalle, die noch nach ihnen in Betracht kommt — umfasst in der That mit seinen Malereien einen eigenen Gedankenkreis.

Vor den übrigen Theilen der Kirche ist der Altarraum durch Würde und Heiligkeit ausgezeichnet, weshalb er auch nur für die Geistlichen zugänglich, für die Gemeinde aber durch das Templon verschlossen ist. Er besteht, wie bereits ausgeführt wurde[1], aus drei nebeneinander befindlichen Räumen: in der Mitte dem eigentlichen Altarraume, links (nördlich) der Prothesis, rechts (südlich) dem Diakonikon. In welcher Weise diese Räume mit Malereien geschmückt werden, möge Figur 6 veranschaulichen.

Hoch über dem mittleren Altarraume thront in der Wölbung der Apsis die Gottesmutter, und thront auf ihrem Schosse ihr göttliches Kind, das, von den Erzengeln ehrfurchtsvoll verehrt, den Segen ertheilt. Ihnen, der Gottesmutter und Christus, gemeinsam, ist auch der übrige Schmuck des Altarraumes gewidmet.

Seitwärts von der Apsis, und etwas tiefer als das Bild der Gottesmutter, werden gern zwei oder mehr kleine Bilder angebracht, welche sich auf Maria beziehen: die Jakobsleiter, das Zelt des Bekenntnisses, manchmal auch die Einholung der Bundeslade vor Jerusalem durch David.[2] Sowol Jakobsleiter, wie Zelt und Lade gelten der Kirche als alttestament-

[1] Vgl. S. 17.

[2] Vgl. ihre Beschreibung in der „Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων“ (Athen, 2. Ausg. 1885), 2. Theil, §. 38, 60, 84, = „Handbuch der Malerei“ (Trier 1855), §. 106, 129, 152.

liche Hindeutungen auf die Gottesmutter. Mariengesänge vergleichen sie mit ihr.[1] Die Bibelabschnitte, die von ihnen Kunde geben, werden an festlichen Tagen verlesen und dadurch im Gedächtnisse der Festtheilnehmer erhalten.[2] Die Zugehörigkeit zu Maria spricht der Maler seinerseits dadurch aus, dass er sie über der Bundeslade in einem Medaillon erscheinen lässt.

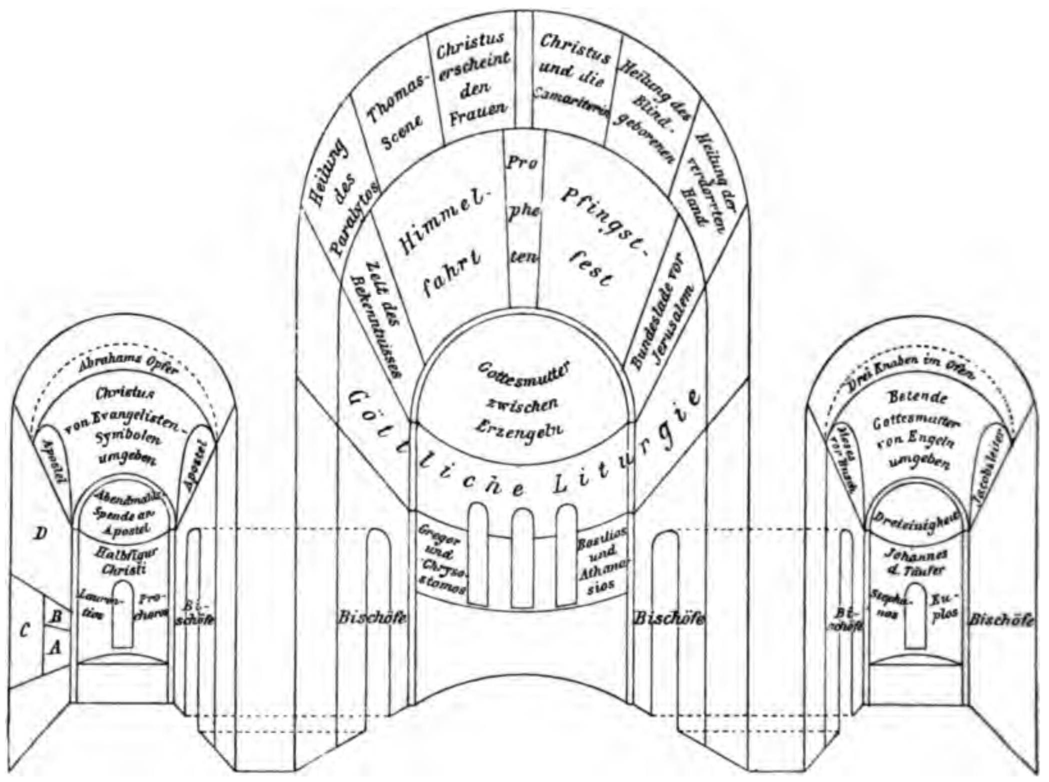


Fig. 6. Malereien im Altarraume der Klosterkirche zu Lawra.[3]

[1] Es seien beispielsweise nur angeführt: „Παρακλητικὴ ἤτοι Ὀκτόηχος ἡ μεγάλη“ (Venedig, 4. Ausgabe 1885), S. 96: „Σὲ Ἰακὼβ Θεοτόκε κλίμακα προφητικῶς κατανοεῖ“, und „Μηναῖον“, Nov. (21.), S. 137 b: „Σὲ οἱ προφῆται προεκήρυξαν κιβωτὸν σεμνὴ ἁγιάσματος, θυμιατήριον χρυσοῦν, καὶ λυχνίαν καὶ τράπεζαν· καὶ ἡμεῖς ὡς θεοχώρητον σκηνὴν ἀνυμνοῦμέν σε.“

[2] Ein von dem Zelte des Bekenntnisses handelnder Abschnitt. Arithm. 11, 16 fg., wird zu Pfingsten verlesen („Πεντηκοστάριον“, S. 187 a), ein anderer, Exod. 40, 1, beim Tempelgang Mariä („Μηναῖον“, Nov., 134 a). Der von der Jakobsleiter handelnde Abschnitt, Gen. 28, 10, wird mehrfach verlesen: bei den Festen der Geburt, Verkündigung und des Entschlafens Mariä („Μηναῖον“).

[3] In dieser Abbildung ist nur auf die Anordnung der Bilder geachtet. Die Gesammtbreite des Altarraumes beträgt ungefähr 11 Meter, die Höhe wird etwas geringer sein als in der gegebenen Abbildung, und die Masse der einzelnen Bilder sind in letzterer willkürlich angenommen.

Als Hauptbild folgt unter der Gottesmutter mit ihrem Kinde, die Apsis in mittlerer Höhe durchziehend, die Spende des heiligen **Abendmahls durch Christus.** Die Austheilung von Fleisch und Blut des Herrn bildet den Gipfelpunkt des täglichen Gottesdienstes, und wie der Bischof, wenn er hier am Altare den Priestern und Diakonen das Abendmahl spendet, ihnen links den Leib, rechts das Blut des Herrn reicht[1], so steht hier im Bilde Christus selbst hinter dem Altare und reicht, als Erzpriester gekleidet und zweimal dargestellt, nach links und nach rechts dem vordersten von je sechs herantretenden Aposteln die heilige Spende. Das Abendmahlsbild zerfällt deshalb in zwei Hälften, die meistens durch das Mittelfenster der Apsis getrennt sind: links die Brotspende, die „Metadosis (μετάδοσις)“, rechts die Weinspende, die „Metalipsis (μετάλειψις)“. Als Unterschrift dienen die Worte, welche Christus spricht (Matth. 26, 26—28, Markus 14, 22—24) und welche der Priester in der Liturgie ihm nachspricht[2]:

„Λάβετε, φάγετε, τοῦτό μου ἐστὶ τὸ σῶμα“	„Nehmet, esset, dies ist mein Leib“

und

„Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες, τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου.“	„Trinket alle davon, dies ist mein Blut.“

Dieses Bild sieht der Priester vor sich, wenn er vor dem Altare stehend das Sakrament ertheilt.

Oft befindet sich darüber, zwischen der von Erzengeln umgebenen Gottesmutter und der Abendmahlsspende, ein der letzteren verwandtes Bild, die Darstellung der sogenannten **Göttlichen Liturgie**, die wegen ihres gleichfalls liturgischen Inhalts vorzüglich in den Altarraum, wegen der an ihr betheiligten Engel aber ebenso trefflich an eine andere Stelle, in die Umgebung Christi im Kuppelraum passt und erst bei letzterer Gelegenheit, bei Betrachtung der Kuppelmalereien, behandelt werden soll. Einmal (Lawra, Klosterkirche) hat man selbst vorgezogen, dem Bilde der Göttlichen Liturgie die Stelle des Abendmahlsbildes anzuweisen und das letztere in jenem Seitenraume, in welchem der Priester das Abendmahl zwar nicht ertheilt, doch vorbereitet, in der Prothesis, anzubringen.

Unter jenem Mittelbilde, der Abendmahlsspende, folgt in der Apsis in unterster Reihe eine andere, der Bedeutung des Raumes gleicherweise vorzüglich angemessene Darstellung: die **Kirchenväter** vollziehen

[1] Muralt, „Briefe über den Gottesdienst der morgenländischen Kirche“ (1838), S. 28. Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 312, „Handbuch“, §. 361.

[2] „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig 1885), S. 55, 82, = „Εὐχολόγιον τὸ μέγα“ (Venedig 1885), S. 63, 88.

die Liturgie, an ihrer Spitze jene beiden grossen Männer, denen die Kirche die gebräuchlichen Liturgien verdankt, Basilios der Grosse und Johannes Chrysostomos, ihnen zunächst Athanasios und Gregor der Theologe (d. i. von Nazianz). Sie stehen zwar vereinzelt, und man würde den Gedanken, der sie hierher führt und vereint, vielleicht nicht erkennen, wenn er nicht in gewissen Beigaben zu Tage träte. In ihrer Mitte ist manchmal ein Altar gemalt, und auf den Büchern, welche sie halten, sind Anfänge von Gebeten aus der Liturgie zu lesen. In Dochiariu theilen sich die den Altar umstehenden Heiligen derart in die Gebete, dass Johannes Chrysostomos das „Gebet der Prothesis“, Gregor der Theologe das „Gebet der ersten Antiphonie“, Basilios das „Gebet des Cherubgesanges“ sprechen und andere heilige Bischöfe ihnen mit anderen liturgischen Gebeten folgen. Es ist ein schöner Gedanke, die Kirchenväter in Ausübung ihrer priesterlichen Thätigkeit um den Altar zu versammeln und den Priestern als heilige Vorbilder jederzeit vor Augen zu führen, so wie das darüber befindliche Bild denselben den Vollzug des Sakramentes, den Höhepunkt der priesterlichen Thätigkeit, stets gegenwärtig hält.

Die beiden Seitenräume des Altarraumes sind mit verwandten Malereien bedacht. Im mittleren, eigentlichen Altarraume bildet gerechterweise der Altardienst und besonders die Feier des Abendmahls den liturgischen Hauptgegenstand der Malerei. In der Prothesis entspricht ihm an Bedeutung das Opfer Christi, dessen Bereitung sich stets an dieser Stelle vollzieht. In der Verfolgung des Zweckes, das Opfer Christi zu verherrlichen, hat der Maler sich bei dem Ostersonnabends-Gottesdienste, der denselben Zweck einmal im Jahre in besonders feierlicher Weise verfolgt, Rath geholt. Eine Stelle dieser Feier hat sich nachhaltig seinem Gedächtnisse eingeprägt[1]:

„Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ“ u. s. w.

„Oben auf dem Throne und unten im Grabe (erblickten dich, mein Heiland, die überirdische und die unterirdische Welt und wurden erschüttert durch deinen Tod: denn über alle Vorstellung erschienest du, obwol todt, als wahrster Urheber des Lebens).“

[1] „Τριῴδιον“ (Venedig, 6. Ausg. 1886), S. 408[a], Kanon des Mönchs und Bischofs von Idrus (Otranto) Markos. Aehnliches, „ἐν τάφῳ σωματικῶς“ u. s. w., spricht der Diakonos in der Liturgie (nur angedeutet in der venetianischen Ausgabe, S. 39 und

Diese Stelle, dem Anfange des Ostersonnabends-Kanon entnommen, liefert ein Doppelbild, das man zuweilen in der Prothesis erblickt (Georgskapelle in Pawlu, Kutlumusi, Dochiariu) und das kurz zu bezeichnen ist als „Christus auf dem Throne und im Grabe“: in der oberen Hälfte erscheint der segnende Christus, von Cherubim und Thronen getragen, in der unteren Hälfte der im Sarkophage liegende Christus. Anderemale sieht man statt dieses Doppelbildes zwei getrennte Bilder, oder auch nur eines von beiden: oben am Gewölbe Christus, getragen von den vier Evangelistensymbolen (Lawra Klosterkirche[1], Kutlumusi, Dochiariu), welche das Siegeslied, wie in Lawra beigeschrieben ist,

„ᾄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα καὶ λέγοντα“	„singen, rufen, jauchzen und sprechen“[2],

und darunter die nackte, also vom Kreuze genommene Halbfigur Christi (Lawra Klosterkirche), zuweilen noch von dem Kreuze begleitet, das hinter ihr emporragt (Lawra Nikolauskapelle, Xenophontos[3]).

Auch hier wieder wendet sich der Maler gern dem Alten Testamente zu, zumal es eine Scene aufweist, die sich vorzüglich zum Vergleiche eignet. Abraham, der Urvater Christi, der die erste Heilsbotschaft erhielt, schreckte nicht davor zurück, seinen eigenen Sohn zu opfern, und bildet somit das deutliche Vorbild für das Opfer Christi.[4] Im Bilde findet das Opfer Abrahams seinen regelmässigen Platz an passendster Stelle, in der Prothesis.[5]

dem „Εὐχολόγιον“, S. 43, ausgedruckt in der athener Ausgabe, 1888, S. 39). Doch sind dem Bilde sonderbarerweise nicht die oft wiederholten Worte der Liturgie, sondern die Anfangsworte des Ostersonnabends-Kanon beigeschrieben.

[1] Hier steht im Buche Christi: „Ἴδετε, ἴδετε, ὅτι ἐγώ εἰμι ὁ θεὸς ἡμῶν (spr. ὑμῶν), ὁ πρὸ αἰώνων γεννηθείς“. So fängt ein Heirmos an („Τριῴδιον“, S. 14ᵇ).

[2] Es sind Worte der Liturgie (venetianische Ausgabe, S. 55, 80, „Εὐχολόγιον“, S. 62, 86).

[3] In Xenophontos ist beigeschrieben „ἡ ἀποκαθήλωσις (die Kreuzabnahme)“, doch ist nicht diese Scene selbst, sondern nur Christus in Halbfigur im Sarge stehend vor dem Kreuze dargestellt.

[4] „Μηναῖον“, Dec. (Sonntag vor Weihnachten), S. 127ᵃ, 142ᵇ. Die betreffende Erzählung, Gen. 22, bildet am Ostersonnabend das 10. Lesestück („Τριῴδιον“, S. 419ᵇ).

[5] In Fig. 6 sind einige Felder in der Prothesis nur mit Buchstaben bezeichnet. Bei *A* ist die Wasservorrichtung. In den benachbarten Feldern *B* und *C* sieht man zwei mit Wasser vollzogene Wunder: in *B* ist Maria als Lebensquell dargestellt (s. S. 110), in *C* das Quellwunder, das Maria nahe dem Kloster vor den Augen des heil. Athanasios vollzog. In *D* sieht man, wie das Christkind dem heil. Bischof Petros von Alexandrien erschien (s. „Μηναῖον“, Nov., S. 162ᵇ), wobei man daran denken wird, dass Christus in jeder Liturgie von neuem auf dem Altare erscheint (vgl. die auf S. 50 beschriebene Hostienschale). Auch diese Bilder entsprechen also der Bedeutung des Raumes, in dem sie gemalt sind.

Der Prothesis entspricht auf der anderen Seite des Altarraumes das Diakonikon. Dieses dient zwar keinem eigentlich liturgischen Zwecke wie Prothesis und mittlerer Altarraum, sondern nur Nebenzwecken. Es verlangt daher auch kein streng liturgisches Gegenstück zu dem vom Kreuze genommenen Christus der Prothesis. Im Ganzen wird aber ein Parellelismus zwischen den Malereien der Prothesis und des Diakonikon hergestellt. Dem von Engeln getragenen Christus entspricht hier am Gewölbe die von Engeln getragene betende Gottesmutter[1] (Lawra Klosterkirche, Kutlumusi, Dochiariu), dem Christusbilde in der Apside entspricht die heilige Dreieinigkeit (Protaton, Lawra Klosterkirche, Dochiariu) oder, falls diese ausnahmsweise schon anderswo dargestellt ist, der Vorläufer Christi, Johannes der Täufer (Xenophontos). Für die Auffassung der Dreieinigkeit ist ihre alttestamentliche Erscheinungsform massgebend. Sie wird so dargestellt, wie sie sich einem sündlosen Menschen, dem Abraham, einstmals gezeigt hat: die Engel, die sich von ihm bewirthen liessen, sind die dreieinige Gottheit. Die drei göttlichen Personen, als „die heilige Trias“ bezeichnet, sitzen um einen Tisch, neben dem sogar gelegentlich (Dochiariu) auch ihre Wirthe, Abraham und Sarah, erscheinen dürfen.

Aus dem Alten Testamente kommen ferner als Seitenbilder im Diakonikon vor: die Erscheinung Gottes im brennenden Busche vor Moses, die Gesetzgebung auf dem Sinai (Xenophontos), der Prophet Daniel (Handbuch) und die drei Knaben im feurigen Ofen.[2] Der brennende Busch wird als Gleichniss der Verkündigung Mariä besungen[3] und bildet überhaupt einen beliebten Gegenstand der Mariengesänge, der sogenannten „Theotokien“; denn, wie der Busch im Feuer nicht verbrannte, so blieb auch ihr jungfräulicher Leib, vom Feuer der Gottheit berührt, unversehrt.[4] Die Beziehung desselben auf die Gottesmutter drückt der Maler ebenso aus wie bei der Bundeslade, indem er die Panagia im Busche sichtbar werden lässt. Auch die Scene der Gesetzgebung auf dem Sinai hat ihre besondere Bedeutung. Gott, der damals auf dem Sinai erschien, erscheint später von neuem als Christkind auf den Armen des Simeon, bei der Darbringung, weshalb der Gottesdienst des Darbringungsfestes häufig jener früheren Erscheinung gedenkt.[5] Daniel aber und die drei Knaben im feurigen Ofen werden als Vorboten der bevorstehenden Geburt Christi an

[1] Ueber ihre Auffassung vgl. S. 108 fg.

[2] Vgl. ihre Beschreibung in der „Ἑρμηνεία“ oder im „Handbuch“.

[3] „Μηναῖον“, März (24.), S. 89, (25.) 101. Der Bericht über den brennenden Busch, Exod. 3, wird am Tage nach der Verkündigungsfeier verlesen: das. (26.), S. 106.

[4] Z. B. „Μηναῖον“, Dec. (18.), S. 129ª, 133ª, (19.) 134ᵇ.

[5] „Μηναῖον“, Febr. (1.), S. 2—6, (2.) 11—13.

den Sonntagen vor Weihnachten gefeiert.[1] Aus demselben Grunde wie der brennende Busch bilden die drei Knaben im feurigen Ofen das Vorbild der jungfräulichen Mutter.[2] Die genannten alttestamentlichen Bilder sind also verbunden durch ihre Beziehung auf die Gottesmutter und das Erscheinen Christi. So entspricht dem Wandschmucke der Prothesis, der den Opfertod Christi für die Menschheit verherrlicht, der Wandschmuck des Diakonikon, der sein Erscheinen innerhalb der Menschheit feiert.

Um die Betrachtung der Malereien in Prothesis und Diakonikon zu beenden, bleibt noch zu erwähnen, dass in beiden Räumen unterhalb der genannten Darstellungen die zur Liturgie kommenden Bischöfe des mittleren Altarraumes Nachfolge finden, von Diakonen begleitet. Dieselbe einheitliche Darstellung zieht sich also durch die drei Abtheilungen des Altarraumes, ihre Malereien sichtlich verbindend.

Diese Schmuckweise des dreitheiligen Altarraumes wird in ihren Grundzügen in allen Athos-Kirchen eingehalten. Dass sie aber in Einzelheiten unverändert überall wiederkehre, darf man nicht erwarten. Die Hauptdarstellungen haben allerdings an ihrem angegebenen Platze eine Heimatstätte gefunden, von der sie nicht oder nur höchst selten weichen: die Gottesmutter und die Abendmahlsspende über dem Altare, Christus über der Prothesis, die betende Gottesmutter im Diakonikon.[3] Ebenso ist die auf das Opfer Christi bezügliche Nebenscene, das Opfer Abrahams, an ihrem Platze in der Prothesis heimisch. Die auf Maria bezüglichen Nebenscenen jedoch sind leicht einem Wechsel unterworfen, was damit zusammenhängt, dass Maria stets in zweien der drei Räume anwesend ist.[4] Auch ist die Auswahl der auf sie bezüglichen Scenen bald grösser,

[1] „Ὡρολόγιον", S. 216 fg., „Μηναῖον", Dec. (Sonntag vor Weihnachten), S. 121 fg.

[2] „Μηναῖον", Dec., 119ª. Daniel's Bericht über die drei Knaben bildet das letzte, 15., Lesestück des Ostersonnabends („Τριῴδιον", S. 422).

[3] Die Gottesmutter kehrt ausnahmslos in der Apsiswölbung wieder. Die Abendmahlsspende weicht nur einmal vom Altare zum Rüsttische (Lawra Klosterkirche). Der verherrlichte Christus und die betende Maria vertauschen einmal ihre Plätze in den Gewölben der beiden Nebenräume, den geopferten Christus und die Nebenscenen aber am gewohnten Platze zurücklassend (Xenophontos). Dort wird zugleich mit Maria auch die Dreieinigkeit in die Prothesis hinübergenommen (Xenophontos). Dies sind die Besonderheiten in der Anordnung der Hauptdarstellungen.

[4] Busch, Leiter und Zelt werden im Protaton ausnahmsweise in der Prothesis gemalt, sind dort aber ebenso am Platze wie sie es im Diakonikon wären, weil in dieser Kirche Maria ausnahmsweise in allen drei Abtheilungen des Altarraumes, vom Engel begrüsst, erscheint. Der feurige Busch und die Sinai-Gesetzgebung kommen einmal im mittleren Altarraume vor (Dochiariu), wo sie gleichfalls die Gottesmutter antreffen. In dieser letzteren Kirche sind freilich die drei Knaben im Ofen und Daniel in der Löwengrube gleichfalls dem Diakonikon genommen und in die Prothesis versetzt, ohne dass eine Maria in der Nähe wäre (Dochiariu). Die Jakobsleiter und die Bundeslade erscheinen je einmal im Diakonikon (erstere in der Klosterkirche zu Lawra,

bald kleiner. Als seltene Bereicherungen des gewohntes Schmuckes wird man es ansehen, wenn Maria, vom verkündenden Engel begrüsst, in allen drei Räumen wiederkehrt (Protaton), wenn in Prothesis und Diakonikon neben den Apsiden Leuchter gemalt sind (Protaton), oder wenn einmal Engel in beiden Apsiden den Dienst der Diakonen versehen (Kutlumusi). Der Schmuck des gesammten Altarraumes ist also nicht nur klar entworfen, sondern auch der Abwechslung und Bereicherung fähig.

Ihrem ganzen Inhalte nach schliessen diese zahlreichen Malereien zu einer einheitlichen Folge von Bildern zusammen, die dem Orte, an dem sie sich befindet, vorzüglich angemessen ist. Die Gottesmutter mit dem segnenden Kinde, die Austheilung des Abendmahls durch Christus selbst und die kirchliche Wiederholung seines Abendmahls in der Liturgie — in der Apsis abgebildet —, ferner Christus, der als göttliches Kind, als Sohn der Jungfrau, in die Menschheit eintritt und für die Menschheit sich hinopfert — in Diakonikon und Prothesis verbildlicht —, erfüllen die Gedanken derer, die in dem Altarraume täglich den Gottesdienst verrichten. Sie erfüllen nun auch, durch bekannte Seitenbilder aus der älteren, alttestamentlichen Geschichte gehoben, den Raum selbst.

Der liturgische Inhalt des Gottesdienstes, wie er den im Altarraume thätigen Priester beschäftigt, findet hier in der Sprache der Kunst seinen weihevollen Ausdruck. An Wahrheit und Tiefe der Empfindung, an Reichthum und Würde des Inhalts ist dieser Wandschmuck des Altarraumes unübertrefflich.

Der Maler hat weiter die schwierige Aufgabe, die übrigen Theile der Kirche mit Malereien gleichen Werthes zu erfüllen.

Die Mitte der Kirche nimmt, vor dem mittleren Altarraume befindlich, der Kuppelraum ein (Fig. 7).[1] Er erhebt sich über den umgebenden Kirchenraum, an dessen östlicher Seite zu bestimmten Zeiten, so oft die Königsthür sich öffnet, der Priester erscheint, und dessen übrige Seiten von den Chorstühlen der Gemeinde umzogen sind. Lob Gottes und Bitten um die Gnade Gottes erfüllen gleichermassen die Gebete des Priesters wie die Chorgesänge der Gemeinde, mit denen diese ihrerseits am Gottesdienste theilnimmt. Wer die Gebete anhört und dabei den Blick emporrichtet, den trifft die Gewissheit ihrer Erhörung. Denn aus der Kuppel

letztere in Dochiariu), wo sie sich wie sonst im mittleren Altarraume auf Maria beziehen. Dies sind die Besonderheiten in der Anordnung der Nebenscenen.

[1] Die Nikolauskapelle, deren Malereien in dieser Figur übersehen werden können, ist, bis auf geringere Ausbildung des Altarraumes und Fehlen besonderer Chöre, kirchenartig gebaut und misst knapp 6 Meter im Quadrat.

herab blickt segnend Christus. Nicht nur dass, sondern auch in welchem Sinne und in welcher Umgebung er dort erscheint, folgt aus den Gebeten.

Ungezählte Male steigen aus der Kirche Gebete zu Gott empor. Nur wenige Worte seien ihnen jetzt entnommen. „Sieh herab auf mich“, „sieh herab vom Himmel“, „sieh herab auf uns und dies heilige Haus“, sagen die Gebete.[1] „Komm uns zu heiligen, der du unsichtbar bei uns bist“, „lasse das Licht deines Angesichts über uns erscheinen“, bitten sie weiter.[2] „Segne dein Erbe“, „strecke deine Hand, die unsichtbare, aus, aus deiner heiligen Wohnung, und segne uns alle“, bitten sie ausdrücklich.[3] All dies wird erhört, das Erbetene geschieht, in Wahrheit unsichtbar, durch die Macht der Malerei aber jedem als wahr sich erweisend: Christus erscheint wirklich über der Kirche, er blickt herab, lässt sein Angesicht leuchten, streckt die Hand aus und segnet. So offenbart sich Christus seiner Gemeinde in jeder griechischen Kirche, die Mitte der Kuppel in grosser Gestalt einnehmend. In der einen Hand hält er das Evangelium, aus dem unter der Kuppel regelmässig Abschnitte verlesen werden, und die Rechte erhebt er zum Segen. Ihm ist sein Name beigeschrieben: „Jesus Christus der Pantokrator, d. i. der Allmächtige (IC XC ὁ Παντοκράτωρ)“.

Er erscheint aber nicht allein, sondern mit seinem Gefolge, den Engeln, so wie die Gebete ihn vorstellen. „Dich loben alle Mächte des Himmels“, der du von ihnen „besungen“, „gepriesen“, „angebetet“ bist.[4] Welche Arten himmlischer Mächte sich hier um ihren Herrn sammeln, stellt die Mannichfaltigkeit der Gebete dem Maler anheim. Es können sämmtliche neun Chöre der Engel herbeikommen (Handbuch), wie die selten gehaltene Liturgie des Basilios sie kennt.[5] Es können die Erzengel, die schon in der Apsis die Gottesmutter mit ihrem Kinde verehren, unter den versammelten Engeln nochmals erscheinen (Lawra, Nikolauskapelle) oder fehlen (Kutlumusi, Dochiariu), wie denn manche Gebete sie nennen, manche sie übergehen. Es können die „vieläugigen Cherubim und sechsflügeligen Seraphim“[6] als nur zwei Arten angesehen (Kutlumusi) oder unter Benutzung des anderen Wortlautes „Cherubim, Seraphim, sechs-

[1] „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig 1885), S. 50, 60, 41, = „Εὐχολόγιον“, S. 57, 68, 49.

[2] Das., S. 61, = „Εὐχολόγιον“, S. 69; „Ὡρολόγιον τὸ μέγα“, S. 69, 72, ähnlich das. (in Ps. 4 und 30) S. 127, 130.

[3] Das., S. 14, 29, = „Εὐχολόγιον“, S. 20, 34.

[4] Das., S. 27, 44, = „Εὐχολόγιον“, S. 33, 51.

[5] Das., S. 80, = „Εὐχολόγιον“, S. 86.

[6] Das. (Athen 1888), S. 116.

flügelige (ἑξαπτέρυγα), vieläugige (πολυόμματα)“ [1], auch als vier Arten aufgefasst werden (Lawra, Nikolauskapelle). Oder es können endlich zwölf Legionen von Engeln herbeikommen (Lawra, Klosterkirche), mit denen

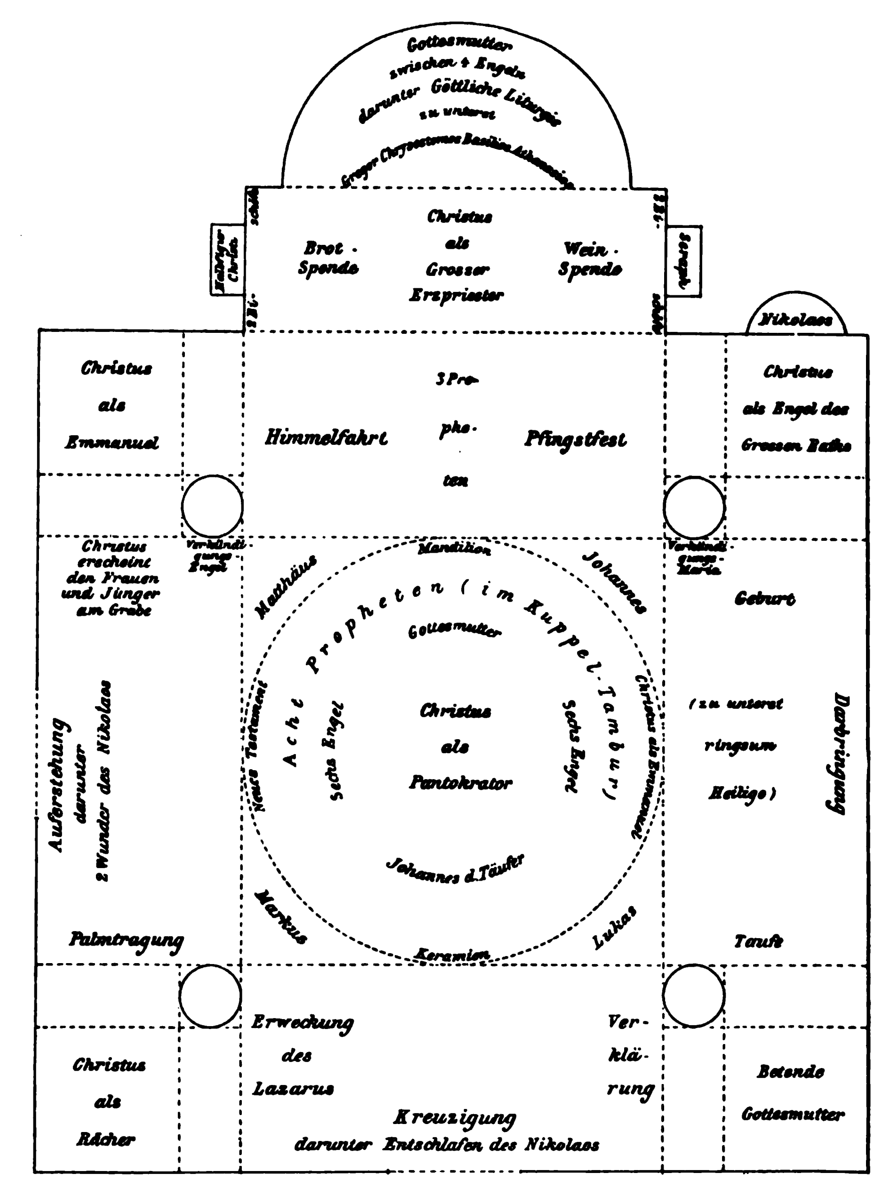


Fig. 7. Malereien in der Nikolauskapelle zu Lawra.

nach einem Ausdrucke des Ostergottesdienstes [2] die Menge der Engel noch immer nicht erschöpft ist. Ein Zwang wird keineswegs ausgeübt,

[1] Das. (Venedig 1885), S. 55, = „Εὐχολόγιον“, S. 62.
[2] „Τριῴδιον“, S. 375ᵃ.

von dem Maler wird nicht verlangt, dass er eine bestimmte, in kirchlichen Schriften verbreitete Eintheilung der Engel, wie diejenige des Dionysios Areopagita[1], für bindend halte und annehme.

In welcher Weise aber begleiten die Engel ihren Herrn? „Dich umstehen im Kreise die Seraphim", sagt ein Gebet.[2] Die kreisförmige Anordnung fügt sich auch der Form der Kuppel und wurde deshalb nicht ausser Augen gelassen. Meistens werden die Engel, den Gebeten entsprechend, sich dem Preise Gottes und der erbetenen Fürsprache für die Menschheit widmen, wodurch ihre künstlerische Anordnung nicht beeinflusst wird. Zuweilen aber geben sie sich der ihnen besonders zukommenden Thätigkeit, der Aufgabe, die Gott ihnen gegeben hat, wie es einmal heisst „dem Gottesdienste (λειτουργία) seiner Herrlichkeit"[3] hin (Watopädi, Xenophontos). Damit geben sie ja das Vorbild für den Gottesdienst der Menschen auf Erden. Um nun von diesem himmlischen Gottesdienste eine greifbare Vorstellung zu gewinnen, wird man die gewohnten Formen des irdischen Gottesdienstes auf ihn zurück übertragen. Daher kleidet die Malerei die „Göttliche Liturgie (ἡ ϑεία λειτουργία)" — wie diese Darstellung genannt wird — in dieselben Formen, welche die Kirche für die Liturgie auf Erden ausgebildet hat: Christus ist der Erzpriester, er steht segnend vor dem Altare, und vor ihm her tragen die Engel, mit geistlichen Gewändern angethan, Leib und Blut Christi mit Weihrauchfass, brennenden Kerzen u. s. w., wie sie täglich in feierlicher Procession im „Grossen Einzuge (mit dem Sakramente)" der Liturgie durch die Kirche getragen werden. Vorher schon, bei dem „Kleinen Einzuge (mit dem Evangelium)", betete der Priester, es möge zugleich der Einzug der liturgirenden Engel geschehen[4]: wie er hier im Bilde sichtbarlich sich vollzieht. Dieses Bild der Göttlichen Liturgie kann an zwei Stellen der Kirche seinen passenden Platz finden, entweder hier in der Kuppel, oder nahe dem Altare in der Apsis, wo es dann meistens zusammen mit dem Abendmahlsbilde und der Liturgie der Heiligen, über beiden, angebracht wird, wie bereits ausgeführt wurde.[5]

[1] „Ἑρμηνεία", 2. Theil, §. 1, „Handbuch", §. 73.

[2] „Αἱ ϑεῖαι λειτουργίαι" (Venedig), S. 80, = „Εὐχολόγιον", S. 86.

[3] Das., S. 43, = „Εὐχολόγιον", S. 50.

[4] Das., im selben Gebete. Ueber den betreffenden Verlauf des Gottesdienstes vgl. Muralt, S. 6 fg., 21, und Alt, „Der christliche Cultus", I. Abth., S. 216, 225.

[5] Das Bild der „Göttlichen Liturgie" ist beschrieben in der „Ἑρμηνεία", §. 311. „Handbuch", §. 360. Vgl. die den „Annales archéologiques" entnommenen Abbildung bei Bayet, „L'art byzantin", S. 251, in welcher aber Christus am Altare fehlt. Die Göttliche Liturgie wurde schon zweimal erwähnt: bei Besprechung der Hostienschale von Xeropotamu auf S. 50 fg. und als eine im Altarraume beliebte Darstellung auf S. 63.

Die Engel werden also in der Kuppel entweder in einfacher Weise, betend und preisend, oder in förmlicher Ausübung ihres Gottesdienstes dargestellt. Sie bilden hier rings um den Pantokrator einen ersten Kreis von Gestalten.

Den Gebeten, aus denen heraus sich bereits das Bild Christi und seiner nächsten himmlischen Umgebung erklärte, wird oft die Anrufung von Heiligen, welche sich für Erhörung des Gebetes verwenden mögen, beigefügt. An erster Stelle werden gern die Engel um ihre Vermittelung angerufen. In langen Gebeten folgen ihnen[1]: die Gottesmutter, Johannes der Täufer, die Propheten, Apostel, Evangelisten, Märtyrer und das lebenbringende Kreuz. Auch sie treten hier, in der Mitte der Kirche, mit den Engeln in die Erscheinung. Die Gottesmutter und der Täufer sind häufig in den ersten Kreis, den Kreis der Engel, mit aufgenommen. Da erhebt Maria zum Pantokrator betend die Arme, als die Würdigere oberhalb des Altarplatzes, im Osten, stehend. Der Täufer steht ihr gegenüber im Westen.

Unter dem Kreise, den Maria und der Täufer mit den Engeln einnehmen, bilden die Propheten einen weiteren, zweiten Kreis um den Pantokrator, den Tambur der Kuppel rings umziehend. In dritter Reihe folgen sodann die Evangelisten in den vier Zwickeln der Kuppel.[2]

Auch das Kreuz und die Heiligen, welche im weiteren Verfolge des Gebetes angerufen werden, erblickt man, wenn auch ausserhalb des Kuppelraumes, sobald man den Blick weiter senkt. Ersteres ragt, wie schon erwähnt, über der Königsthür zwischen das östliche Evangelistenpaar empor, und von den Heiligen wurden die Bischöfe bereits im Altarraume in ihrem Amte betrachtet, während andere Heilige noch später an den Wänden des Kirchenraumes zu betrachten sein werden.

In der Versammlung biblischer und heiliger Personen um ihren Herrscher, den Pantokrator, ist der künstlerische Gedankenkreis, der in der Mitte der Kirche, in der hohen Kuppel, herrscht, beschlossen: Christus erhört die Gebete seiner irdischen Gemeinde, deren Erhörung ihm sein himmlisches Gefolge ans Herz legt. Ein zweiter Gedankenkreis hat dem-

[1] Vgl. „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“, S. 14, 65, 83 fg. = „Εὐχολόγιον“, S. 20 fg., 90.

[2] Von den vier Bildern, welche in Fig. 7 am Fusse des Tamburs, über den Gewölbescheiteln, angegeben sind, beziehen sich nur zwei auf die benachbarten Malereien des Tamburs, auf die Propheten: das Neue Testament steht insofern mit ihnen in Verbindung, als sie die Mittler desselben sind („Μηναῖον“, S. 120[b], „Τριῴδιον“, S. 124[a]), und den Emmanuel hat Einer von ihnen, Jesaias, verkündet. Diese beiden Bilder sind nur einmal, hier in der Nikolauskapelle, zu bemerken (der Emmanuel noch ausserdem im „Handbuch“) und fehlen sonst stets. Die beiden anderen, oft vorkommenden Bilder gehören einem anderen Gedankenkreise an und sind deshalb erst später zu besprechen.

nach hier im Kuppelraume seine Verkörperung gefunden und schliesst sich dem ersten, der im Altarraume herrscht, würdig an.

Zu betrachten bleibt noch drittens der umgebende Kirchenraum, der sich vor dem Altarraume ausdehnt und den von den Säulen umstellten Kuppelraum umgibt. Auch in seinem Schmucke wird eine bestimmte Ordnung walten. Um diese zu erkennen, betrachte man die noch nicht erklärten Bilder der letztbesprochenen Figur 7.

Der Kirchenraum ist zu oberst ringsum mit Scenen erfüllt, welche den Lebensgang Christi vor Augen führen. Alle diejenigen Höhepunkte seines Lebens, welche die Kirche alljährlich an hohen Festtagen feiert, werden hier in Bilder gefasst: die Reihe der grossen „Feste des Herrn (δεσποτικαὶ ἑορταί)“ findet ihre Verherrlichung durch Künstlerhand. Von der Verkündigung und der Geburt Christi bis zum Pfingstfeste ziehen sich diese Festbilder oben, an den Gewölben und den nächstliegenden Wandtheilen hin. Die Reihe beginnt stets rechts vom Altarraume, damit die vor Prothesis und Diakonikon sichtbaren Scenen sich an die dort vorhandenen Darstellungen inhaltlich anschliessen.[1] Der Wandschmuck des Diakonikon bezog sich auf die Gottesmutter und die wunderbare Erscheinung Christi unter den Menschen. Davor beginnt ganz passend die Reihe der Festdarstellungen mit dem Weihnachtsfeste. Das Bild der Verkündigung wird zwar aus räumlichen Rücksichten gewöhnlich getheilt, sodass seine beiden Gestalten links und rechts vor dem mittleren Altarraume die schmalen Felder über den beiden östlichen Säulen einnehmen, also nur die Mariengestalt dem Diakonikon benachbart ist. Sachlich genommen liegt aber sein Schwerpunkt wol in der Nähe des Weihnachtsbildes und des Diakonikon. Gegenüber, in der Prothesis, war das Opfer Christi der Hauptgegenstand der festlich-liturgischen Handlung und des Freskenschmuckes. Davor finden sich die letzten Festbilder Christi, die mit seinem Opfertode zusammenhängen. Aus gutem Grunde beginnt also die Reihenfolge der Bilder stets rechts, im Südosten, und schreitet von da aus nach rechts herum fort.

Die Festbilder folgen einander im Ganzen in chronologischer Folge der Ereignisse. Genau wäre diese Anordnung jedoch nicht einzuhalten gewesen ohne einen Zwang, der zunächst auf den Künstler und nach ihm auf jeden Beschauer drücken musste. Diesen Zwang herbeizuführen lag kein Grund vor. Die verschiedene Augenfälligkeit der einzelnen zu be-

[1] Man vergegenwärtige sich diesen Zusammenhang durch Zuhülfenahme der früheren Figur 6, da in Figur 7 besondere Nebenräume des Altarraumes, wie sie in jeder Kirche vorhanden sind, fehlen.

malenden Flächen, die aus ihrer verschiedenen Lage folgt, legte die Erwägung nahe, die günstigsten Plätze lieber den gefeiertsten Begebenheiten zuzuweisen, mochte dadurch auch eine geringe Verschiebung in der geschichtlichen Folge eintreten.

In erster Linie forderte die Kreuzigung Christi zu solcher Hervorhebung heraus. Sie bekam ihre Stelle fast stets gegenüber dem Altarraume an der Westwand der Kirche. Dem Südarme, vor dem Diakonikon, fielen im wesentlichen die Begebenheiten von der Geburt bis zur Passion, dem Nordarme, vor der Prothesis, die Begebenheiten nach der Passion zu. Allmählich, im 15. oder 16. Jahrhundert, bildeten sich auch in ihnen, wie im Westarme, feste Mittelpunkte heraus. Im Südarme war es die Verklärung Christi, im Nordarme seine Auferstehung, welche den Vorrang vor den übrigen Scenen schliesslich erhielt. Die Verklärung hatte kurz vorher besondere Bedeutung für den Athos gewonnen[1], und das Osterfest ragt in aller Christenheit über die übrigen Feste hervor. Beide Bilder haben seitdem ihren gewohnten Platz oben in der Wölbung der beiden Chöre, einander gegenüber und voneinander getrennt durch den Kuppelraum.

Um die Verklärung, wenn diese die Mittelstellung einnimmt, gruppiren sich nun im Südarme namentlich die Geburt Christi, die Darbringung, die Taufe und die Scenen vor der Passion bis zum Abendmahle. Es folgen im Westarme, mit der Kreuzigung in der Mitte, die einzelnen zu ihr gehörigen Leidensscenen, wie die Vorführung Christi vor Pilatus, die Geisselung u. s. w. Dann folgen im Nordarme, oft um die Auferstehung gruppirt, die Begebenheiten nach dem Tode, wie die Beweinung und die Erscheinungen Christi während der vierzig Tage nach der Auferstehung. Der Ostarm, der zur Apsis führt, schliesst die ganze Folge über dem Altare mit den beiden Scenen der Himmelfahrt und des Pfingstfestes.

Diese Hauptfeste Christi, welche die Kuppel mit dem Christus-Pantokrator rings umschliessen, nehmen mit ihm zusammen die obere Hälfte der Kirche ein. Ihnen schliessen sich, tiefer angebracht, gern einige „Feste der Gottesmutter (θεομητρικαὶ ἑορταί)“ an. Unter der Kreuzigung, dem Todesfeste Christi, fand das Todesfest der Maria, das „Entschlafen der Gottesmutter (κοίμησις τῆς Θεοτόκου)“, die passende Stellung.[2] Ihr gegenüber im Osten befindet sich, zweigetheilt, die Verkündigung. Neben dem Entschlafen der Maria war an der Westwand zuweilen noch Platz für die

[1] Wie auf S. 9 fg. dargelegt wurde.

[2] In der Nikolauskapelle zu Lawra dafür ausnahmsweise das Entschlafen des Kirchenheiligen.

anderen Gottesmutterfeste, wie ihre Geburt, ihren Tempelgang. Dehnten sich diese Festbilder bis in die eine, südwestliche, Ecke des Kirchenraumes aus, gegenüber dem Diakonikon, so entsprachen ihnen auf der anderen Seite, im nordwestlichen Eckraume, gern Festbilder Johannes des Täufers, seine Geburt, sein Tod.

In diesen Bildern der grossen Kirchenfeste Christi und der Maria lagen die würdigsten Gegenstände für den Schmuck des Kirchenraumes vor. Wenn reichlicher Platz dazu herausforderte, konnten ausser ihnen noch andere verwandte Bilder von etwas geringerer Bedeutung angebracht werden. Dann durfte der Maler entweder einem hervorragend wichtigen Kirchenfeste mehrere Bilder widmen, namentlich der Kreuzigung die Kreuzanheftung und Kreuzabnahme sowie mehrere Scenen aus der Passion zur Seite stellen. Oder er durfte auch seine Auswahl der Feste über den Kreis der grossen Kirchenfeste hinaus erweitern. Dies geschah, indem er den Hauptfesttagen eine Anzahl Sonn- und Festtage anreihte. Dazu wurden am liebsten einige Sonntage aus der hohen Festzeit zwischen Ostern und Pfingsten ausersehen. Es folgen nach Ostern[1]: die Sonntage des Apostels Thomas, der Salbölträgerinnen, des Kranken (παράλυτος), der Samariterin, des Blinden, der Väter der Nicänischen Synode. Die Betastung des Thomas, die Frauen am Grabe oder zu Füssen Christi, Christus und die Samariterin am Brunnen gehören nach den Hauptfesten zu den beliebtesten Darstellungen in den Kirchen. Auch andere Sonn- und Festtage des Jahres, die Christus gelten, werden gelegentlich wie jene mit Bildern bedacht. Der Kindermord (dessen unschuldige Opfer in der Weihnachtszeit, am 29. December, gefeiert werden), Christus als Knabe im Tempel lehrend (zu Anfang des Kirchenjahres und der Indiction am 1. September gefeiert), die Heilungen und andere Scenen aus dem Leben Christi vermannichfachen dann die Bilder in den Gewölben und Chornischen der Kirche.[2] Die ganze Folge der Evangelien-Perikopen stellte dem Maler ein überreiches Material zur Verfügung, aus dem er nach Bedarf viel oder wenig auswählen konnte.

Solche minder bedeutsame evangelische Bilder finden sich in geringer Anzahl schon im 14. Jahrhundert vor (Protaton), sind aber scheinbar erst in jüngerer Zeit zu grosser Beliebtheit gelangt. In grossen Kirchen

[1] Vgl. „Πεντηκοστάριον“, „Ὡρολόγιον“, S. 430 fg., oder auch Alt, „Der christliche Cultus“, II. Abth., S. 184 fg.

[2] Der Kindermord findet sich in den Klosterkirchen zu Lawra, Kutlumusi, Dionysiu und Dochiariu; Christus im Tempel lehrend in den Klosterkirchen zu Lawra, Kutlumusi, Xenophontos und Dochiariu, beide stets im Südarme, weil zur Jugendgeschichte gehörig. Im übrigen vergleiche man die Gewölbemalereien des mittleren Altarraumes in Figur 6, die noch zu erklären waren.

aus dem 16. Jahrhundert (Lawra, Dochiariu) füllen sie vor und unter der Reihe der Hauptfeste besondere schmale Bildreihen.

Auch die genannten selteneren Bilder sind wie jene stets wiederkehrenden der Hauptfeste dem Gedächtnisse Christi gewidmet. Ihnen verwandt sind noch einige andere Darstellungen, welche zwar nicht direct der Person Christi, wohl aber ihm nahestehenden hochverehrten Gegenständen gelten: dem Kreuze und den heiligen Bildern. Die „Kreuzerhöhung (ὕψωσις τοῦ τιμίου σταυροῦ)“ und die „Bilderaufstellung (ἀναστείλωσις τῶν ἁγίων εἰκόνων)“ werden als kirchlich bedeutsame Ereignisse gleichfalls gern dargestellt.[1] Die Kreuzerhöhung wird am 14. September gefeiert zum Andenken an die Auffindung des Kreuzes Christi durch die Kaiserin Helena, vor welcher der Patriarch Makarios von Jerusalem das Kreuz auf dem Ambo in die Höhe hebt, um es dem umstehenden Volke, das es verehren will, sichtbar zu machen. Und die „Bilderaufstellung“, am ersten Fastensonntage, dem „Sonntage der Rechtgläubigkeit (κυριακὴ τῆς ὀρθοδοξίας)“ feierlich begangen, erinnert an die Aufstellung der Bilder bei Beendigung des Bilderstreites (im Jahre 842), mit welcher die Rechtgläubigkeit nach einer langen Zeit des Schwankens dauernd zur Anerkennung kam.[2] Beide Bilder werden gern als Gegenstücke behandelt und finden an der dem Altarraume zunächst liegenden Stelle der Chöre, das eine im rechten, das andere im linken Chore, einen Platz, an dem sie gut gesehen werden.

Sachlich genommen reiht sich diesen beiden noch ein drittes Bild an. Es zeigt das nicht von Menschenhand gemachte (ἀχειροποίητον) Bildniss Christi, das Christus selbst auf wunderbare Weise schuf, das „heilige Mandilion (τὸ ἅγιον μανδήλιον)“. Ueber die wunderbare Entstehung desselben gibt die Kirche Aufklärung, indem sie (am 16. August) folgenden Vorgang erzählen lässt.[3] In der Zeit der Leiden Christi schickte Abgaros, Toparch von Edessa, einen Boten zu Christus mit der Bitte, er möge zu ihm kommen und ihn von seiner Krankheit heilen. Der Bote Namens Ananias verstand zu malen und sollte deshalb auch ein Bildniss Christi anfertigen. Er gab den ihm mitgegebenen Brief ab und bemühte sich, von erhöhtem Standpunkte aus Christus abzuzeichnen, wenigstens aus der Ferne, da die Volksmenge ihn hinderte nahe zu kommen. Aber seine Kunst versagte gerade diesmal den Dienst.

[1] Beschreibung beider Bilder findet man in der „Ἑρμηνεία“, §. 405, 413, und im „Handbuch“, §. 421, 423.

[2] Ausführliches über beide Feste steht im „Μηναῖον“, 14. Sept., und „Τριῴδιον“, S. 123 fg.

[3] „Μηναῖον“, Aug. (16.), S. 84 fg.

Christus nun, der die geheimsten Gedanken der Menschen kennt, verlangte sich zu waschen, liess sich darauf zum Abtrocknen ein Tuch geben, das vierfach gefaltet war, und reichte dem Ananias das Tuch mit dem Abdrucke seines Antlitzes. Dieses Tuch, das „heilige Mandilion“, linderte die Krankheit des Toparchen von Edessa. Er liess es auf eine Tafel aufziehen, liess es schmücken und über dem Stadtthore in einer Mauernische aufstellen. Aber die Zeiten änderten sich, das Heidenthum zog später in Edessa wieder ein, und ein Bischof konnte nur noch rechtzeitig die Nische vermauern, um das Bild vor Zerstörung zu bewahren. Als Jahrhunderte vergangen waren und die Christen in arger Bedrängniss die Nische wieder öffneten, da fanden sie das Bild wieder, die Lampe davor brannte noch immer, und auf dem Ziegel (κέραμος) ihm gegenüber, der die Nische verschloss, fanden sie eine genaue Wiederholung des Bildes. Diese Erzählung wird alljährlich in der Kirche wiederholt. Die Kirche verdeutlicht sie, indem sie sowol das weisse Tuch mit dem darauf erschienenen Bildnisse Christi, das „heilige Mandilion“, wie auch die Wiederholung auf rothem Ziegelsteine, das „heilige Keramidion“, darstellen lässt. Man erblickt beide Bildnisse in den Kirchen einander gegenüber gemalt, am Fusse des Kuppeltamburs über dem Scheitel des östlichen und des westlichen Tonnengewölbes.[1]

Wie aus diesem allen hervorgeht, sieht der Maler ein weites Feld vor sich, dem er die Gegenstände für den Wandschmuck des Kirchenraumes entnehmen kann, wenn er die Absicht hat, Christus — die denkwürdigsten Ereignisse seines Lebens, dann auch seine Mutter, vielleicht sein Kreuz und seine Bildnisse — in einer grösseren Anzahl von Darstellungen, als sich aus Beachtung allein der grossen Hauptfeste ergibt, zu verherrlichen.

Neben diesem ersten Felde dehnt sich aber noch ein zweites von gleicher Ausdehnung aus und erfordert gleichfalls Beachtung seitens des Malers. Denn die Feste der Kirche gelten nicht nur Christus, sondern auch den Heiligen.

Um auch diese zu verherrlichen, umzieht der Maler den Kirchenraum unterhalb der betrachteten Bilder mit Einzelgestalten auserlesener Heiliger. Die Heiligengestalten vereinigen sich zu einer untersten Bildreihe unmittelbar über den Chorstühlen der Kirche und ordnen sich über denselben in gleicher Weise wie die Kirchenbesucher in denselben, nach Rang und Würdigkeit. Jene Heiligen, die blos Mönche sind, ohne geistliche Würden oder sonstige Auszeichnungen, wie das Verdienst des

[1] Auch diese beiden Bilder sieht man in der Nikolauskapelle, Figur 7.

Martyriums, zu besitzen, stellen sich bei den Mönchen an der Westwand der Kirche auf. Die anderen Heiligen kommen in die Chöre zu stehen, die Bischöfe in den Altarraum, von den Diakonen bis in Prothesis und Diakonikon begleitet. Die hierarchische Ordnung der irdischen Kirche erscheint dann ebenso als Widerspiel der himmlischen Ordnung, wie der irdische Gottesdienst gegenüber der göttlichen Liturgie als Widerspiel des himmlischen Gottesdienstes erschien. Die Heiligen werden in verschiedener Thätigkeit aufgefasst, gewiss oft nach dem freien Ermessen des Malers. Sie erheben theils segnend, theils betend die Hand, die Bischöfe liturgiren, die Diakonen stehen ihnen bei, und die Mönche ertheilen gern Lehren, welche aus ihrem Leben zu ziehen sind und jetzt auf Zetteln in ihrer Hand geschrieben stehen (Dochiariu). Durch Berücksichtigung der Heiligen verdoppelt oder vervielfacht der Maler die Zahl der Kirchenfeste, deren der Schmuck der Kirche gedenkt.[1]

In der geschilderten Weise zeigt sich der byzantinische Kirchenschmuck auf dem Athos. Er ist, wie man sieht, einheitlich in seinem Entwurfe und durchsichtig in seiner Gliederung. Die Grundideen des Gottesdienstes sind in bestimmte Gedankenkreise zusammengefasst, deren reichlichere oder spärlichere, regelmässigere oder freiere Ausfüllung dem freien Willen des Auftraggebers einen weiten Spielraum lässt. Diesen Grundideen entsprechend ist die Gliederung eine dreifache: die liturgischen Gedanken finden ihre Verkörperung im Altarraume, die Gebete im Kuppelraume, die Kirchenfeste im Kirchenraume.

Die drei Bilderfolgen, die demgemäss entstehen, sind benachbart, berühren einander und greifen auch je nach Bedarf in einander über. Nur die für den Altarraum bestimmten Bilder treten aus diesem niemals heraus. Im Kuppelraume herrscht, als majestätische Mittelfigur des gesammten Kirchenschmucks, der „Pantokrator“, der „Allmächtige“: er nimmt die Fürsprache seines ihn umgebenden himmlischen Gefolges, sowie auch einzelner Heiliger entgegen, die aus der langen, die Kirche umziehenden Reihe betend aufwärts sehen. Die Festdarstellungen, die als Drittes den Kirchenraum füllen, dehnen sich über die Grenzgebiete aus, indem sie mit Himmelfahrt und Pfingstfest in den Altarraum, mit Mandilion und Keramidion in den Kuppelraum übergreifen. Die Reihe der Heiligenfiguren durchzieht als vereinigendes Band Altarraum und Kirchenraum. So sind

[1] Dem Maler steht frei, dem Andenken einzelner Heiligen nicht nur Einzelfiguren, sondern auch ganze Scenen zu widmen. Doch macht er im Kirchenraume nur selten davon Gebrauch. Mir sind von solchen Scenen nur bekannt: zwei Wunder des Nikolaus und sein Entschlafen in der Nikolauskapelle zu Lawra, und die Steinigung des Stephanos in Xenophontos. In der Vorhalle fand sich mehr Platz für solche Scenen, für Martyrien.

die gesondert bestehenden Gedankenkreise künstlerisch miteinander verknüpft. Der byzantinische Kirchenschmuck erscheint demnach als ein reiches, organisches, schön geordnetes Ganzes.

Form und Schmuck der Kirche könnten sich nicht verständnissvoller einander anpassen, als es hier geschieht. Erst wenn die Kirche mit solchem Schmucke angethan ist, erhält auch ihre bauliche Schönheit die ausdrucksvolle Sprache, deren sie fähig ist. Dann leiten die Tonnengewölbe, festliche Scenen Christi fassend, zum Pantokrator hin, der von der Höhe herab die kirchliche Welt segnend überstrahlt, und in den Chören, die Christus in mannichfachem Thun widerspiegeln, findet der Raum keine plötzliche harte Begrenzung, sondern gefällige Abrundung und Zusammenfassung. Wie sehr Form und Schmuck in ihrer Sprache einander unterstützen, wird klar, sobald einmal das eine der beiden Elemente vernachlässigt ist, also einerseits in den neuesten Kirchen, denen die Malerei fehlt, andererseits im Protaton, dem der gewohnte kunstvolle Rhythmus der Kuppel und der ausladenden Chöre fehlt. In leeren Kirchen kann wol der Wunsch nach Abweichung von der herkömmlichen Bauweise aufkommen, in so geschmückten Kirchen aber entfaltet diese ihre Vorzüge und verdient rückhaltlos volle Anerkennung. In der Vereinigung beider, dieses Schmuckes und dieser Form, ist ein Werk geschaffen voll inneren Werthes und künstlerischster Wirkung.

Dieses Werk, sachlich in sich geschlossen und gegliedert, ist gleichwol nicht endgültig abgeschlossen, vielmehr der Ausdehnung fähig. In denselben Gedankenkreisen, die bisher zu Tage traten, bewegen sich auch die Malereien der Vorhalle. Sie bilden eine Ergänzung zu den Malereien der inneren Kirche.[1] Fig. 8 möge eine dieser Vorhallen veranschaulichen.[2]

Der erste, im Altarraume herrschende Gedankenkreis kann in der Vorhalle, wo ein entsprechender Raum fehlt, höchstens gestreift werden. Dies geschieht dadurch, dass der Schmuck der Ostwand an den Schmuck der Bilderwand erinnert, indem hier wie dort dieselben Personen, mit deren Anrufung die längeren Gebete zu beginnen pflegen: Christus, Maria und der Täufer, zu denen sich noch der Schutzheilige der Kirche gesellt, vor Augen geführt werden.

[1] Zu beachten sind ausser der Beschreibung in der „Ἑρμηνεία“, §. 534, „Handbuch“, §. 440, die im 16. Jahrhundert ausgemalten Vorhallen in Xenophontos, Dionysiu und Dochiariu, sowie die theilweise um zwei Jahrhunderte ältere in Watopädi. In letzterer müsste man zunächst Altes und Neues zu trennen suchen.

[2] Hier sind die Malereien in zwei Gewölben verdorben und in neuerer Zeit durch einfache Kreuze ersetzt. Diese Vorhalle ist etwa 7 Meter breit und 6 Meter tief.

Der zweite Gedankenkreis, der in der Kirche den Kuppelraum beherrscht, wird auch in der Vorhalle dann in ähnlicher Weise zum Ausdrucke kommen, wenn ihre Bauweise seinen Anforderungen entgegenkommt und sie wie die Kirche zum Kuppelbau macht. Dann erscheint hier wol Christus, als Erzpriester gekleidet, von Engeln und Propheten oder Patriarchen umgeben (Xenophontos, Fig. 8). Ist in der Vorhalle nicht nur eine, sondern sind zwei Kuppeln vorhanden (Handbuch, Dochiariu), so erhält die Verherrlichung Christi seitens der himmlischen Heerscharen, wie sie die Kuppel der Kirche erfüllt, hier sogar zwei Gegenstücke: eine nochmalige Verherrlichung Christi und eine Verherrlichung der Gottesmutter. Zu ersterer Darstellung bietet der herrliche Psalm 148 „Lobet den Herrn", welcher täglich zum Lobe Gottes ertönt, ungesucht den schönsten Stoff. Sein Anfang klingt an Festtagen noch weihevoller, „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn (Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον)", und so wird er hier in Bild und Wort zum Ausdrucke gebracht: Christus thront in der Kuppelwölbung, von Engeln getragen, von den Gestirnen umgeben, und die irdischen Schöpfungen, die sich mit den himmlischen zu seinem Preise vereinigen, umziehen den Tambur der Kuppel.[1] Gegenüber in der anderen Kuppel versammeln sich Patriarchen und Propheten um die Gottesmutter, die sie als Jakobsleiter, als feurigen Busch u. s. w. vorhergeschaut haben. Diese Darstellung wird genannt: „Von Alters her (verkündeten dich) die Propheten (Ἄνωθεν οἱ προφῆται)".[2]

Von ähnlicher Empfindung, von dem Wunsche, Christus und Maria zu verherrlichen, sind noch andere Darstellungen eingegeben, zu deren Aufnahme sich eine geräumige Vorhalle eignet (Dochiariu). Gemeinsam erscheinen Christus und Maria in dem Bilde der „Wurzel Jesse (ἡ ῥίζα τοῦ Ἰεσσαί)" als Gegenstand der Verherrlichung. Die „Wurzel Jesse", vom Künstler als Stammbaum Christi ausgeführt, wird besonders um die Weihnachtszeit und bei Marienfesten häufig in den kirchlichen Gesängen erwähnt.[3] Der Maria besonders gilt ein ganzer Cyklus von Bildern, der den sogenannten „Akathistos Hymnos (ἀκάθιστος ὕμνος)" in 24 Bildern wiedergibt, im Anschluss an die alphabetische Folge seiner 24 Strophen

[1] „Ὡρολόγιον", S. 60; „Ἑρμηνεία" §. 313, 534, „Handbuch" §. 362, 402, Dochiariu.

[2] „Ἑρμηνεία", §. 358: „Handbuch", §. 398. Die hier angeführten Prophezeiungen werden oft in Mariengedichten besungen. Woher der Wortlaut des Handbuchs stammt, bleibt noch zu untersuchen. Ob die zweite Kuppel der Vorhalle in Dochiariu diese oder eine andere Darstellung aufwies, ist nicht mehr zu erkennen.

[3] Z. B. „Μηναῖον", Dec., S. 122, 143, 149, 161, 194 (Jes. 11, 1 als viertes Lesestück am Weihnachtstage), 199; März, S. 89 (Vorfeier der Verkündigung); Sept., S. 52 fg. (Feier der Geburt Mariä), und an vielen anderen Stellen.

(der „κδ' οἶκοι τῆς Θεοτόκου"); diesen Hymnos betete einst das Volk die ganze Nacht hindurch ohne sich niederzusetzen, woher er seinen Namen erhielt.[1] Das Christkind ferner wird besonders in der Verbildlichung eines Weihnachtsgesanges verherrlicht, der seinen Empfang auf Erden folgendermassen besingt: „Was haben wir Dir dargebracht, Christus, dass Du für uns als Mensch auf Erden erschienen bist? Denn jedes Deiner Geschöpfe bringt Dir sein Dankgeschenk dar: die Engel den Hymnos,

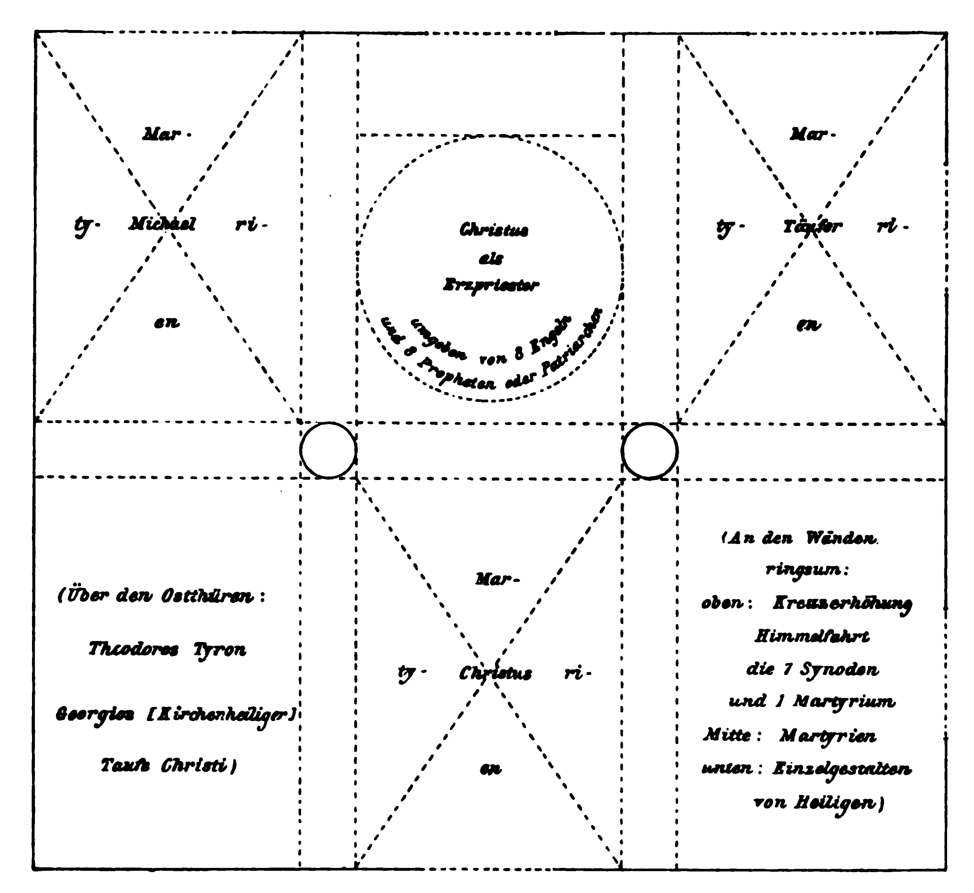


Fig. 8. Malereien in der Innenvorhalle der alten Klosterkirche zu Xenophontos.

die Himmel den Stern, die Magier die Geschenke, die Hirten das Wunder, die Erde die Höhle, die Oede die Krippe, wir aber die Jungfrau-Mutter." Dieses Bild, in dem die Geschenkbringer das auf dem Schosse der Jungfrau-Mutter sitzende Christkind von allen Seiten umgeben — in

[1] Der Akathistos Hymnos wird am Sonnabend der fünften Fastenwoche verlesen. Er gilt für ein Werk des Patriarchen Sergios von Konstantinopel oder eines Zeitgenossen, um d. J. 620. Vgl. „Τριώδιον", S. 281 fg. Besprochen und gedruckt ist er auch im „Ὡρολόγιον", S. 330, 379 fg. Die Bilderfolge ist beschrieben: „Ἑρμηνεία", §. 360 fg., „Handbuch", §. 400.

den beiden Ecken erscheinen auch die Erde und die Oede als weibliche Gestalten —, ist vielleicht kurz mit den Worten „Die Engel den Hymnos (Οἱ ἄγγελοι τον ὕμνον)" zu bezeichnen.[1]

In der Vorhalle kann der Maler mehr Platz auf die Verherrlichung der höchsten Personen verwenden als in der Kirche selbst, welche schon von anderen Bildern fast gänzlich eingenommen ist. So wird der im Kuppelraume der Kirche betrachtete zweite Gedankenkreis nicht nur aufgenommen, sondern gern weiter ausgedehnt.

Am ausgiebigsten aber erweist sich wieder der dritte Gedankenkreis, der in der Vorhalle wie in der Kirche den meisten Raum einnimmt. Sollten die grossen Kirchenfeste nicht sämmtlich in der Kirche Platz gefunden haben, so nimmt die Vorhalle die fehlenden Feste auf (Xenophontos, Ajiu Pawlu Georgskapelle). Sind sie aber schon vollzählig, so werden sie noch weiter, als schon dort, durch andere Feste ergänzt. Als solche empfehlen sich aus dem Festkreise des ganzen Jahres die ersten sieben ökumenischen Synoden[2] und, zu beliebig grosser Auswahl, die Martyrien der gefeierten Märtyrer. Namentlich die Martyrien überziehen in geräumigen Vorhallen grossentheils Wände und Gewölbe (Handbuch, Xenophontos, Dochiariu).

In dieser weiteren Auswahl aus dem Festschatze der Kirche, welcher die soeben genannten Darstellungen angehören, wird aber eine vorzüglich wichtige Zeit des Jahres auch vorzugsweise Berücksichtigung verdienen. Wie in der Kirche die Charwoche und die ihr folgende Festzeit, so kann in der Vorhalle die ihr vorhergehende Fastenzeit besonders hervorgehoben werden. Die Osterfastenzeit, die grösste der drei Fastenzeiten im Jahre, erstreckt sich im Ganzen über sieben bis zehn Wochen, sieben Wochen eigentlicher Fasten und drei Wochen der Vorbereitung.[3] Am ersten und zweiten Sonntage der Vorbereitungszeit werden die Parabeln vom Zöllner und Pharisäer und vom verlorenen Sohne gefeiert, am dritten, dem Fastnachtssonntage, die Wiederkunft Christi — d. i. das Jüngste Gericht —, am folgenden Sonntage die Vertreibung Adams aus dem Paradiese; der Fastnachtssonnabend gedenkt der selig Entschlafenen, der folgende Sonnabend der heiligen Einsiedler. Zu Anfang der Fastenzeit

[1] Der Gesang steht im „Μηναῖον", Dec. (25.), S. 192[b], (26.) 205[a]. Die Beschreibung des Bildes fehlt in der „Ἑρμηνεία" und dem „Handbuch".

[2] Sie werden gefeiert: die erste Synode am Sonntag vor Pfingsten, die zweite am 22. Mai, die dritte am 9. Sept., die vierte am 11. Juli (die erste bis sechste oder die vierte allein am 13. oder 16. Juli oder am folgenden Sonntag), die fünfte am 25. Juli, die sechste am 14. Sept., die siebente am 11. Oct. (s. das Register zum „Συναξαρίστης" und das „Ὡρολόγιον").

[3] Der Gottesdienst dieser zehnwöchentlichen Zeit vor Ostern bildet den Inhalt des „Τριῴδιον", das schon öfters angeführt wurde.

beginnt man die „Himmelsleiter (κλίμαξ)“ des nach ihr zubenannten Johannes Klimakos vorzulesen, welche in dreissig Reden die zum Himmel emporführenden Tugenden behandelt.

Mit den soeben genannten Gegenständen, denen die Gedanken beim Nahen der grossen Fastenzeit sich zuwenden, sind zugleich die Bilder angegeben, welche ausser den vorher genannten die Vorhallen gelegentlich zieren. Die Wiederkunft Christi, eine grosse und grossartige Darstellung, bildet den Schwerpunkt dieses Fastencyklus. In Dochiariu wird ihr Bild eingeschlossen einerseits vom Tode eines selig Entschlafenen — jenes Ephraim Syros, der wie kein Anderer sich in die Schrecknisse des Jüngsten Gerichts vertieft und durch ihre immer von neuem vorgebrachte Schilderung auf weite Kreise gewirkt hat —, andererseits von dem Leben eines heiligen Einsiedlers, des heiligen Gerasimos, in welchen beiden Seitenbildern die beiden Sonnabende vor und nach dem Fastnachtssonntag der Wiederkunft Christi vertreten sind. Ferner ist dort auch die Vertreibung des Adam dargestellt, eingeschlossen von der Namengebung der Thiere und dem Wehklagen der Vertriebenen, wie letzteres am selben Tage mit der Vertreibung, erstere kurz darauf von der Kirche erwähnt wird.[1] Die Parabeln und die Himmelsleiter werden zur Darstellung wenigstens empfohlen (Handbuch), und in dieser Empfehlung wird man einen Ersatz für ihr Fehlen in den wenigen vorhandenen alten Vorhallen erblicken dürfen.

Wie aus diesem allem ersichtlich ist, bewegt sich der Vorhallenschmuck in denselben Kreisen wie der Schmuck der inneren Kirche. Beide sind auf demselben Grunde erwachsen, nehmen gleiche Entwickelung und sind wiederum durch dasselbe Band, das schon Altarraum und Kirchenraum zusammenfasste, verbunden: durch die fortlaufende Reihe einzelner Heiliger. Den Heiligen werden hier, an dem weniger weihevollen Orte, auch die Hymnendichter (Handbuch, Dochiariu), denen die gesammte Kirche viel verdankt, und die Stifter der betreffenden Kirche, denen diese in täglichen Gebeten sich dankbar erweist, eingereiht, worin wol eine Fortführung der in der Kirche beobachteten Rangfolge zu erkennen sein wird.

Ueber weite, aber bestimmte Kreise dehnt sich mithin der gesammte Kirchenschmuck aus. In aller Ausführlichkeit, wie er dargelegt wurde,

[1] „Τριῴδιον“, S. 58ª: „'Εκάθισεν Ἀδὰμ ἀπέναντι τοῦ παραδείσου καὶ τὴν ἰδιάν γύμνωσιν θρηνῶν ὠδύρετο οἴμοι“ u. s. w., auch S. 60ᵇ. Diese Klage, im Bilde dargestellt, fehlt in der Genesis. Klagen erfüllen auch den Kanon des Tages. — Die Namengebung der Thiere wird aus Genesis 2, 20 fg. am folgenden Freitag verlesen: „Τριῴδιον“, S. 112ª.

kann er freilich nur selten gemalt werden, da hierzu eine grosse Kirche mit grosser Vorhalle erfordert wird, wie sie nur selten vorkommt. Die Grösse des Raumes und das Feingefühl des Auftraggebers werden anheimgeben, was darzustellen und was auszulassen ist; Bestimmungen darüber bestehen nicht.

In den Klosterkirchen mittleren Masses werden nur die Vorhallenmalereien eine bedeutende Einschränkung erleiden, während die eigentlichen Kirchenmalereien noch in erwünschter Reichhaltigkeit Platz finden können. In den Kapellen dagegen werden auch die Kirchenmalereien nur in enger Auswahl Platz finden.[1] Dann beschränken sich die Malereien des Altarraumes auf jene wenigen Bilder, welche daselbst die grösste Bedeutung haben, namentlich die betende Gottesmutter und einen Prothesis-Christus, und die Kuppel, die in kleinen Kapellen fortbleibt, hinterlässt ebenfalls nur noch einen geringen Rest ihrer Malereien, vielleicht den Christus zwischen Maria und dem Täufer, der aber auch schliesslich verschwinden kann und jederzeit noch zur Noth in den Templonbildern eine Vertretung findet. Ueber den so gewonnenen weiteren Raum hin dehnt sich die Reihe der Hauptfeste aus. So wird aus dem Kirchenschmucke der Kapellenschmuck.

Im Hinblick auf die Beschränkung der Malereien in mässig grossen Klosterkirchen wird man weiter fragen können: ob Klöster, deren Kirchen keine geräumigen Vorhallen besassen, auf die geschilderte werthvolle Erweiterung der Bilderkreise ganz verzichten mussten? Diese Frage darf nicht umgangen werden, zumal ihre Beantwortung zu vollständigerer Kenntniss der Malereien in den Klöstern verhilft. In solchem Falle nahm der Speisesaal, die „Trapeza“, die Malereien auf, die in der Vorhalle nicht Platz fanden. Kirche und Speisesaal gehören eng zusammen, wie die Speisung bei strenger Auffassung ja nur als die unvermeidliche Unterbrechung des langen Gottesdienstes angesehen wird. Dieselben Bilder festtäglichen Inhalts kehren, wie man bemerken kann, bald in der Vorhalle, bald im Speisesaale wieder, sodass zunächst kein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden zu bestehen scheint. Dazu treten freilich hier noch andere Bilder, die über die bisher betrachteten Gedankenkreise der eigentlichen Kirchenmalereien hinausgehen: Bilder legendarischen und lehrhaften Inhalts.

[1] Hierfür sind besonders zu vergleichen die Angaben der „Ἑρμηνεία“, §. 539, „Handbuch“, §. 444, sowie von den mir bekannten Kapellen die Georgskapelle in Pawlu und die Kapelle über der Vorhalle des Protaton.

Ueber die Anordnung der Malereien in der Trapeza ist den vorhandenen alten Beispielen Folgendes zu entnehmen.[1] Die grosse Nische am Ende des Saales, vor welcher der Tisch des Abtes steht, zeigt in ihrer Wölbung als Hauptbild das heilige Abendmahl (Handbuch, Lawra), die Panagia (Xenophontos) oder die Weihnachtsdarstellung der Geschenkbringer, die mit dem Namen „Die Engel den Hymnos" zu bezeichnen war (Dionysiu). In ersterem Falle (Lawra) erblickt man darüber jene andere Verherrlichung der Gottesmutter durch die Propheten, genannt „Von Alters her", welche schon in der Vorhalle angeführt wurde. Davor ziehen sich an den Wänden mannichfache Scenen hin, welche auf Sonn- und Festtage Bezug haben und in der Kirche grösstentheils fehlen: evangelische Scenen, namentlich Parabeln und Heilungen, die 24 Bilder des „Akathistos Hymnos", die Geschichten der Maria und des Täufers, die Wunder des Heiligen, dem das Kloster geweiht ist, mancherlei Martyrien, die Synoden, und, gegenüber der Nische, als den Blick auf sich ziehende Hauptdarstellung, die Wiederkunft Christi. Dazu treten vielleicht noch Bilder aus der Apokalypse (Handbuch) und die lehrhaften Darstellungen der Himmelsleiter, des mönchischen und des eiteln Lebens. Eine lange Heiligen-Reihe umzieht wieder in gewohnter Weise zu unterst den Raum. Unter den Scenen, welche aus dem Leben Christi ausgewählt werden, sind der Bedeutung des Raumes besonders angemessen die Segnung der Brote, die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana und Aehnliches. Auch unter den Heiligen werden zuweilen solche an erster Stelle gewählt (Lawra), deren Schicksal von göttlicher Nahrung Zeugniss ablegt, wie Elias, der durch Raben Speise erhielt, und Ignatios Theophoros, der von sich aussagte: „Ich bin der Weizen Gottes und werde von den Zähnen der Thiere zermahlen, um als reines Brot erfunden zu werden", und sich in dieser Ueberzeugung den Märtyrertod durch wilde Thiere erwählte.[2]

Die Trapeza-Malereien bekommen also eine leichte, dem Zwecke des Raumes entsprechende Färbung. Man wird kaum irren, wenn man vermuthet, dass sie ihrem Inhalte nach aus den Lesestücken herzuleiten sind, die wol in freier, nicht vorgeschriebener Auswahl und vermuthlich in Anschluss an die kirchliche Feier des Tages, hier vorgetragen werden.

[1] Heranzuziehen sind die Trapeza-Malereien aus dem 16. Jahrhundert in Lawra, Xenophontos und Dionysiu, ferner die Angaben der „Ἑρμηνεία", §. 536, 537, „Handbuch", §. 442.

[2] Dieser Heilige war ein Schüler des Evangelisten Johannes und soll das Kind gewesen sein, das Christus bei den Worten: „Wer ein solches Kindlein in meinem Namen aufnimmt, der nimmt mich auf" (Mark. 9, 37), in seine Arme schloss. Ueber ihn s. das „Μηναῖον" und das „Ὡρολόγιον", 20. Dec.

Die Himmelsleiter des Johannes Klimakos, welche, wie erwähnt, in der Fastenzeit verlesen wird, gibt hiervon ein Beispiel.[1] Diejenigen Bilder, welche kirchlichen Festen entsprechen, werden bei dem Vorlesen betreffender Homilien, die Bilder aus dem Leben des Klosterheiligen beim Vorlesen seiner Legende, die lehrhaften Bilder bei lehrhaften Vorlesungen den Blick auf sich ziehen.

Die Malereien der Trapeza geben also in sachgemässer Färbung Gedanken wieder, welche sich den in den Malereien der Kirche verkörperten Gedanken anschliessen.

Aehnliches wird von den Malereien jenes kleinen Baues auszusagen sein, der oft auf dem Hofraume zwischen Kirche und Trapeza seine Stellung hat, den Malereien des Weihbrunnens. Die auf freistehenden Säulen schwebende Kuppel dieses Brunnens verlangt an ihrer Innenseite malerischen Schmuck (Taf. 7). Leider ist dieser nicht mehr an alten Beispielen kennen zu lernen — die vorhandenen Malereien scheinen nicht von beträchtlichem Alter zu sein —, doch tritt glücklicherweise die Schilderung des „Handbuchs" ergänzend in diese Lücke ein.

Am ersten jeden Monats wird das Wasser in diesem Brunnen geweiht, und ausserdem vollzieht sich noch einmal im Jahre eine besonders feierliche „grosse Wasserweihe": am Feste der Taufe Christi. Dann bildet die Wiederholung der Taufe Christi, an einem ihn vorstellenden Kreuze vorgenommen, den Mittelpunkt der Feierlichkeit. Wer nun den Gottesdienst der grossen Wasserweihe verfolgt, erhält die Erklärung für den bilderreichen Schmuck des Brunnens. Der Bildschmuck vertheilt sich in ein Mittelfeld, das den Himmel vorstellt, zwei umschliessende Bilderkreise, deren oberer im Osten die Taufe Christi, deren unterer alttestamentliche Scenen aufweist, und zu unterst Medaillons mit Halbfiguren von Propheten über den Säulen.[2]

Am Himmel, im Mittelfelde der Kuppel, leuchten Sonne, Mond und Sterne, von Engeln umschwebt, und die Taube schwebt von dort herab in das Hauptbild des oberen Kreises, das Bild der Taufe Christi. So entspricht es dem langen Festgebete, das die folgende Stelle enthält[3]: „Heute ist uns die Zeit des Festes erschienen, der Chor der Heiligen kommt in unsere Versammlung, und die Engel feiern mit den Menschen. Heute ist die Gnade des heiligen Geistes in Gestalt der Taube über die

[1] Ihre bildliche Darstellung ist beschrieben: „Ἑρμηνεία", §. 523, „Handbuch", §. 434.
[2] „Ἑρμηνεία", §. 535, „Handbuch", §. 441.
[3] „Μηναῖον", Jan. (6.), S. 68, = „Εὐχολόγιον", S. 356: Gebet des Sophronios, Patriarchen von Jerusalem.

Wasser gekommen. Heute ging die ewige Sonne auf, und die Welt wird erleuchtet vom Lichte des Herrn. Heute leuchtet der Welt auch der Mond mit glänzenden Strahlen. Heute verschönen die lichtgestaltenen Sterne mit der Klarheit ihres Scheines die ganze Erde, u. s. w. Heute feiert Himmlisches und Irdisches gemeinsam, und verkehrt Irdisches mit Himmlischem.“ So betet der Priester. Will der Maler den Anregungen solcher Gebete folgen, so zeigt sich die Unzulänglichkeit seiner Mittel: er kann wol die Himmelskörper und den Kreis der Engel, Himmlisches und Irdisches, in sein Bild aufnehmen; aber ihren Jubel nachzuempfinden, kann er allein den Beschauer nicht antreiben.

Um dieses himmlische Mittelfeld legt sich ein erster Bilderkreis: die Taufe Christi inmitten der Wirksamkeit des Täufers am Jordan. Es folgt darunter der zweite Bilderkreis mit etwa zwölf Scenen aus dem Alten Testamente, in denen das Wasser wie bei der Taufe göttlichem Willen gehorcht. Es sind Bilder zu den verordneten Lesestücken. Denn jene Scenen, wie die Findung Mosis, der Durchzug der Bundeslade, des Elias, des Elisa durch den Jordan, werden den Festtheilnehmern zu Anfang der Feier durch Vorlesen ins Gedächtniss gerufen.[1] Den Bildercyklus beschliessen zu unterst der „lebengebende Quell“, als welchen eines der Taufgebete Christus anruft[2], und diejenigen Propheten, deren Weissagungen die Taufe verkündeten.

In diesem Bildercyklus gibt demnach der Weihbrunnen sehr ausführlich einen bestimmten Festtagsgottesdienst wieder. Hier stand dem Maler für einen einzigen Festtag einmal ein grösserer Raum zur Verfügung, und er konnte deshalb dem Gottesdienste mehr in seine Einzelheiten hinein folgen, als sonst.

Das gesammte Kirchengebiet, zu welchem Kirche, Speisesaal und Weihbrunnen zusammenschliessen, besitzt demnach von der Hand des Malers einen einheitlichen, zusammenstimmenden Schmuck, der aus der Bestimmung der betreffenden Räume hervorgeht und deshalb auf das schönste mit derselben in Einklang steht.

B. Tafelbilder.

Die bisher betrachteten Malereien bilden nur die eine Hälfte der Kirchenmalereien, die Wandmalereien. Es bleiben noch zu betrachten

[1] Nur eines der im Handbuche angegebenen Bilder, die Scene, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, ist nicht in den alttestamentlichen Lesestücken selbst begründet, dafür aber in einer Epistelstelle (1 Kor. 10, 4), die nach ihnen verlesen wird. Die Lesestücke stehen im „Μηναῖον“, Jan. (6.), S. 61—66.

[2] „Μηναῖον“, S. 67^{b}, = „Εὐχολόγιον“, S. 355.

die Tafelbilder, welche innerhalb der ringsum an Wölbungen und Wänden geschmückten Kirche ihren Platz haben. Diese stehen in noch engerer Beziehung zum Gottesdienste als die Wandbilder und bilden nothwendige Inventarstücke jeder griechischen Kirche. Der Gottesdienst schreibt die Gebete vor, welche am Templon vor den Tafelbildern Christi und der Maria zu sprechen sind[1], und ordnet auch die Aufstellung des Festtagsbildes auf dem Proskynitarion an. Jene ersteren Bilder stehen fest und bleiben das ganze Jahr hindurch unverändert, diese letzteren Festtagsbilder hingegen wechseln mit den Festtagen.

Beiden im Gottesdienste wurzelnden Bestimmungen gemäss gibt es vornehmlich zwei Arten von Tafelbildern: grosse Heiligenbilder, die in feste Rahmen gefasst sind, und kleine Festbilder, die an ihrem Festtage auf das Proskynitarion gelegt werden und, sobald sie durch ein anderes ersetzt werden können, ihrem Nachfolger diesen Platz einräumen.

Die grossen Heiligenbilder, welche am Templon nebeneinander stehen und, wenn sie in grösserer Zahl vorhanden sind, ausserdem noch in einzelnen Ikonostasen Aufstellung finden, stellen diejenigen Personen dar, denen die Gebete besonders häufig gelten: Christus, Maria, den Täufer, ferner namentlich die Erzengel, den Kirchenheiligen oder sein besonderes Fest, und Alle-Heiligen. Meistens geben sie das Brustbild des Heiligen in ungefährer Lebensgrösse wieder. Vielleicht ist für ihre Auswahl die Anrufung bestimmter Heiliger an den verschiedenen Wochentagen[2] massgebend gewesen: am Montag werden die Engel, theils mit Hervorhebung der Erzengel, angerufen, am Dienstag Johannes der Täufer, am Mittwoch und Freitag das Kreuz Christi, am Donnerstag die Apostel und der heilige Nikolaus von Myra, am Sonnabend Alle-Heiligen, während am Sonntage, dem Tage des Herrn, der Auferstehung Christi dankbar gedacht wird.[3] Das Kreuz Christi ist jedenfalls am Templon vorhanden, auch wenn es in der Reihe der übrigen Bilder fehlen sollte; denn es ragt über der Mitte der Bilderreihe, über der Königsthür, hoch empor, wo es der Gemeinde stets vor Augen bleibt und ihr den durch das Templon entzogenen Anblick des Altarkreuzes ersetzt. Die Bilder Christi und seiner Mutter sind stets in der Mitte des Templon zu Seiten der Königsthür zu sehen, und zwar ist es Sitte, das Bild Christi rechts (südlich), das Bild der Maria links (nördlich) anzubringen. Die Heiligenbilder füllen daneben die untere Bildreihe des Templon bis zur Wand hin.

[1] „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“ (Venedig). S. 30 = „Εὐχολόγιον“, S. 35.
[2] „Ὡρολόγιον“, S. 57 fg., 59 fg., 90 fg.
[3] Muralt, „Briefe“, S. 42.

Mit einem der genannten Bilder, dem Bilde der Maria links von der Königsthür, hängt auch der Bildschmuck zusammen, den man stets auf den nur brusthohen Thürflügeln der Königsthür findet: die beiden klein ausgeführten Figuren der Verkündigung, der Erzengel und die von ihm begrüsste Jungfrau. Weshalb immer diese biblische Begrüssungsscene mit dem freudigen Zurufe des Gabriel an die Gottesmutter: „Sei gegrüsst, Du Gnadenvolle", an dieser Stelle erscheint, ist aus den Anfangsgebeten der Liturgie ersichtlich, mit denen sich der Priester an die Panagia wendet. Denn er betet, indem er vor ihrem zur Seite der Königsthür befindlichen Bilde steht: „Oeffne uns die Pforte der Barmherzigkeit, gesegnete Gottesmutter", und „Dir rufen wir zu, wie einst Gabriel, der Heerführer der Engel: «Sei gegrüsst»."[1] Ist der Betende ein Bischof, so öffnet sich ihm hierauf sofort die Königsthür, ist er nur Priester, erst später, immer nur an bestimmten Stellen der Liturgie.

Unter den Bildern, welche das Templon und manchmal noch besondere Ikonostasen einnehmen, befinden sich auch wunderthätige oder besonders verehrte Marienbilder, von denen sogleich einige angeführt werden sollen.

Die Zahl dieser stattlichen, etwa lebensgrossen Brustbilder ist wie die Zahl der zu ihrer Aufstellung geeigneten Plätze in der Kirche eine verhältnissmässig geringe.

Unübersehbar sind dagegen in reichen Kirchen die kleinen, wesentlich für das Proskynitarion bestimmten Heiligen- und Festbilder. Die wichtigsten von ihnen, welche die „Feste des Herrn und der Gottesmutter" darstellen, finden noch am Templon selbst eine geeignete Stelle zu dauernder Aufstellung. Dort bilden sie über der Reihe der grossen Brustbilder eine zweite Reihe von Bildchen, welche die betreffenden Festtagsvorgänge wiederum in chronologischer Folge vorführen. Kommt ein solcher Festtag heran, so entsteht durch Herabnahme seines Bildes vorübergehend eine Lücke in der oberen Reihe der Templonbilder, und das herausgenommene Bildchen wandert auf das Proskynitarion. Die vielen übrigen Bildchen der Kirche, welche nicht zu jener oberen Bildreihe des Templon gehören, finden an beliebiger Stelle ein Unterkommen. Sie werden an der Rückseite des Templon, im Altarraume, oder auf Gesimsen, welche die Chöre umziehen, aufgestellt, auch am Kronleuchter mitten in der Kirche aufgehängt. Jeden Tag begeht die Kirche die Feier oder das Gedächtniss eines oder mehrerer Heiligen, oder auch eines Festes. Der

[1] Die venetianer Ausgabe der Liturgie, S. 30, und das „Εὐχολόγιον", S. 35, geben nur die Anfangsworte der betreffenden Gebete, die athener Ausgabe der Liturgie, S. 26, gibt den ganzen Wortlaut wieder, der hier in Betracht kommt.

Wunsch, eine möglichst reichhaltige Sammlung entsprechender Bildchen zu besitzen, ist daher ein natürlicher. Neben diesen schnell wechselnden Heiligenbildern liegt auf dem Proskynitarion oft noch ein zweites, das Bild des letztvergangenen Hauptfestes oder Sonntags. Die Grösse dieser vielen Bilder kann nur eine geringe sein und, anders als bei den genannten Templon- und Ikonostasisbildern, blos einen geringen Bruchtheil der Lebensgrösse betragen, weil das Proskynitarion selbst klein, nur etwa einen halben Meter lang und breit ist.

Erwägt man die grosse Zahl der Tafelbilder, welche vorhanden sein muss, um einem solchen gottesdienstlichen Bedürfnisse in einem an Kirchen und Kapellen so reichen Lande zu genügen, und erwägt man ferner das hohe Alter dieses Bedürfnisses, so wird man erwarten, einen unermesslichen Schatz kunstgeschichtlich wichtigen Materials zu finden. Solche Erwartungen werden aber nicht erfüllt. Der bei weitem grösste Theil der Templon- und Festtagsbilder ist in den jüngstvergangenen Jahrhunderten gemalt und besitzt deshalb nur geringe Bedeutung für die Kunstgeschichte; und scheint einmal ein Bild alt zu sein, so wird man doch meistens auf die sichere Einreihung in ein bestimmtes Jahrhundert verzichten müssen. Denn die Schenkung einzelner Bilder war kein Ereigniss von solcher Bedeutung wie die Ausmalung ganzer Kirchen, das inschriftlich verewigt sein wollte, und so werden datirte Tafelbilder aus der Zeit vor dem Zusammenbruche des byzantinischen Reiches auf dem Athos, falls sie überhaupt vorhanden sind, zu den grössten Seltenheiten gehören. Im Folgenden kann daher nur eine Auswahl solcher Bilder geboten werden, die sich durch ihre blosse Erscheinung als alt zu erkennen geben.

Den Anspruch höchsten Alters erheben Bilder, welche der Glaube dem Evangelisten Lukas oder der Zeit des Bilderstreites zuschreibt, oder die er als vor vielen Jahrhunderten über das Meer geschwommene Flüchtlinge ansieht. Den Glauben wird niemand, der als Freund und Gast im Lande aufgenommen ist und diese Wunderbilder zu sehen verlangt, unnöthigerweise anzutasten wünschen. Aber andererseits erwartet man auch von dem Gaste nicht, dass er selbst den Glauben des Landes zu dem seinigen mache. Nur ist freilich hiermit nicht viel erreicht, da es dem Forscher wol selten beschieden sein dürfte, Herkunft und Alter der Bilder urkundlich zu erforschen. Er wird sich vorläufig darauf beschränken müssen, nach flüchtiger Betrachtung Aehnlichkeit mit anderen Werken als vorhanden oder als fehlend zu bezeichnen.

Einige dieser merkwürdigen Bilder seien im Folgenden genannt.[1] Die „dreihändige Panagia (Παναγία Τριχεροῦσα) des Johannes Damascenus“ in Chilandari, die für ein Werk des Evangelisten Lukas gilt, hat einen strengen anmuthlosen Ausdruck, der ihr aber nicht nothwendigerweise von jeher eigen sein muss. Sie ist in Halbfigur dargestellt, trägt das Kind auf dem rechten Arme, die Linke zu Brusthöhe erhebend, und blickt den Beschauer an. Von ihr ist wol kaum zu sagen, dass sie durch auffällige Eigenheiten mit Panagien aus dem Mittelalter in Gegensatz träte. Dasselbe gilt von den Panagien im Kirchenschatze von Watopädi und Ajiu Pawlu, welche der Ueberlieferung nach aus der Bilderstürmerzeit stammen. Auf dem Bildchen in Watopädi drückt die Jungfrau das Kind liebevoll an ihre Wange. In gleicher Weise ist sie auch in dem berühmten Bilde zu Philotheu aufgefasst, das nach diesem vorherrschenden Zuge den Namen „die Liebkosende (Γλυκοφιλοῦσα)“ führt und gleichfalls aus der Bilderstürmerzeit[2] stammen soll. Von Panagienbildern sind ferner namentlich zu erwähnen: die über das Meer geschwommene „Panagia Portaïtissa“ in Iwiron, mit freundlich blickendem, lockigem Kinde, die in gleiche Zeit zurückgeführt wird, und mit welcher sich schon ein Manuscript im 12. Jahrhundert beschäftigt[3], sowie ein kleines Bild in Sographu, die geradeaus blickende Mutter mit dem segnenden Kinde darstellend, das, wie es heisst, den Brand des Klosters im Jahre 1276 unverletzt überstanden haben soll.

Zu den für uralt geltenden Bildern gehören ferner zwei von den drei Bildern des heiligen Georg im selben Georgskloster Sographu, welche beide, wie die Legende erzählt, von selbst, das eine, „nicht von Menschenhand gemachte“, aus Palästina, das andere aus Arabien hierherkamen.[4] Den Ausdruck antiker Gestalten wird man in diesen Georgsbildern ebenso wie in den genannten Panagienbildern schwerlich finden.

Es wird sehr schwierig sein, über diese alten Bilder eine feste Ansicht zu gewinnen.[5] Die Schwierigkeiten, die ohnehin bestehen, werden

[1] Es gibt ein Buch, das die bemerkenswerthen Panagienbilder des Athos behandelt und abbildet: „Ἀνωτέρα ἐπισκίασις ἐπὶ τοῦ Ἄθω“ (Konstantinopel 1861). Leider gelang mir nicht, dasselbe zu bekommen.

[2] „Annales archéologiques“, Bd. XVIII, S. 197, „Handbuch der Malerei“, S. 43.

[3] Langlois, S. 17.

[4] Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 74. Das eine Bild wurde bereits auf S. 10 erwähnt.

[5] Vielleicht kann ein Bild in Lawra zur Datirung anderer Bilder einen Anhalt geben, vorausgesetzt, dass es noch vorhanden und nicht gründlich aufgefrischt ist. Ich habe das Bild entweder nicht gesehen oder nicht für wirklich alt gehalten. Herr Pastor Meyer theilt mir aber darüber Folgendes mit, nach Agapios Landos („Βίβλος, καλουμένη Καλοκαιρινή“, S. 162), dessen Angaben seinerseits ein Manuscript aus dem

noch erhöht durch die Ungewissheit, inwieweit die Oberfläche des Bildes, wo sie überhaupt sichtbar ist, vielleicht durch theilweise Auffrischung verändert wurde, und durch die in den jüngsten Jahrhunderten gern befolgte Sitte, die am höchsten verehrten Bilder durch einen Ueberzug von Gold oder Silber, der nur Gesicht und Hände durch Ausschnitte hindurch sehen lässt, Stellung und Gewandung aber der Beobachtung entzieht, anderen Heiligenbildern gegenüber auch im Aeussern um so viel kostbarer zu machen, als sie dieselben ihrem inneren Werthe nach überstrahlen.[1]

Nicht so hohen Altersanspruch kann ein anderes hochverehrtes Muttergottesbild erheben: die Panagia Namens „Axion estin (Ἄξιόν ἐστιν)“ im Protaton zu Karyäs. Diesen Namen führt es nach dem Anfange des täglichen Mariengebetes himmlischer Offenbarung: „Es ist wahrlich billig, Dich selig zu preisen, die ewigseligste und allreine Gottesmutter u. s. w.“ Dieses im Athos-Lande berühmte Bild vereinigt in sich eine Fülle verschiedener lebensvoller Züge, deren sonst einer genügt, ein Bild anziehend zu machen. Die Jungfrau, stehend in Halbfigur dargestellt, trägt das Kind auf ihren Armen, das sich an ihre Wange anschmiegt und sich von ihr das Aermchen führen lässt, um einen Zettel zu zeigen mit den Worten: „Der Geist des Herrn ist über mir“, jenen Worten, die Christus zu Anfang seiner Wirksamkeit im Jesaias (Kap. 61) aufschlug (Luk. 4, 17). Mutter und Kind empfinden miteinander, aber leben nicht ausschliesslich für einander, sondern auch für die betend Nahenden, denen sie entgegenblicken. Diese Panagia „Axion estin“ ist im Altarraume des Protaton aufgestellt.[2] Den übrigen vorhergenannten Bildern sind, sofern sie nicht im Kirchenschatze aufbewahrt werden, Ikonostasen vor den Kuppelsäulen oder am Templon selbst eingeräumt.

Die Unsicherheit in der Zeitbestimmung verliert sich ziemlich, wenn man sich den Bildern im Pawlu-Kloster zuwendet. Dort entstammen die

11. Jahrhundert zu Grunde liegt: Nach dem Tode des heiligen Athanasios, der das Kloster gegründet hatte, besuchte sein Schüler Kosmas einen Mitschüler in Konstantinopel, den Abt des Klosters τοῦ Παναγίου Antonios, und liess sich ein bei diesem befindliches Bild, das den heiligen Athanasios darstellt, vom Maler Pantoleon copiren; diese Copie hängt über dem Grabe des Heiligen.

[1] Es wäre interessant festzustellen, seit wann diese Sitte besteht, ob sie alten oder verhältnissmässig neuen Ursprungs ist.

[2] Sie ist abgebildet, nach einer 1872 angefertigten Copie des in Karyäs lebenden Malers und Mönchs Benjamin, bei Bayet, „L'art byzantin“, S. 269. Das ihr zu Grunde liegende Wunder wird erzählt im „Συναξαριστής“, Bd. III, 11. Juni. Es wird nach Gedeon, S. 183, in das Jahr 980 verlegt, also in die Zeit der Vergrösserung des Protaton. Eine bildliche Darstellung des Wunders ist beschrieben in der „Ἑρμηνεία“, §. 455, in einer Stelle, die im „Handbuch“ fehlt. Das Gebet „Ἄξιόν ἐστιν“ steht im „Ὡρολόγιον“, S. 111, 57, 126, 151.

Templonbilder sowol in der Kirche wie in der Georgskapelle höchst wahrscheinlich der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Denn im Anfange des Jahrhunderts wurde die Kirche erbaut[1], und kurz darauf, im Jahre 1425, erhielt die Georgskapelle ihren jetzigen Freskenschmuck, dem der Bildschmuck des Templon sich gut einfügt.

Das Templon der Kirche hat ausser seinem bunten Holzschnitzwerk auch einen Theil seiner alten Bilder bewahrt: die grossen Brustbilder von Christus und Maria, die jetzt, von ihrem Platze an der Vorderseite durch neue Bilder verdrängt, an der Rückseite des Templon stehen, sowie eine beträchtliche Zahl kleiner Festtagsbilder der oberen Reihe.[2] In dem einen grossen Bilde ist Christus als „Pantokrator und Menschenfreund (Παντοκράτωρ καὶ Φιλάνϑρωπος)“ bezeichnet und blickt geradeaus, die Hand zum Segen erhebend, in der Linken das geschlossene Evangelienbuch haltend. Wie gewöhnlich bietet sein Gesicht feine Züge in gestrecktem Oval, und eine volle, dichte kastanienbraune Haarmasse umrahmt es. Auch die Gottesmutter, das Gegenstück zum Pantokrator, blickt heraus zu der Gemeinde, auch sie mit feinen Zügen, die starke Haarmasse mit goldgesäumtem Kopftuche bergend. Aber sie neigt sich dabei auf ihr göttliches Kind herab und presst es liebevoll an ihre Wange. Vielleicht gleich alt ist noch ein anderes hinter dem Altare derselben Kirche aufgestelltes Panagienbild, „die Barmherzige, über das Meer Geschwommene (ἡ 'Ελεοῦσα πελαγονητῆσα)“, auf welchem das segnende Kind wiederum den Zettel mit den prophetischen Worten des Jesaias hält.

In der Georgskapelle desselben Klosters befindet sich eine zweite Folge von Templonbildern aus derselben Zeit. Hier sind gleichfalls die beiden Hauptbilder Christi und der Panagia erhalten, Christus als „Pantokrator“, Maria als „Allerseligste (Παμμακάριστος)“ bezeichnet, und ersterem sind auf demselben Bilde der heilige Georg, dem die Kapelle geweiht ist, und der heilige Pawlos von Xeropotamu als Nebenfiguren beigefügt. Die obere Reihe ist in diesem Falle nicht mit Festtagsbildchen gefüllt, sondern weist jene Heiligen auf, die bei der Schmalheit des Raumes nicht in der unteren Reihe Platz fanden: die Erzengel, den Täufer, die Apostel, und in ihrer Mitte über der Königsthür nochmals Christus und neben ihm Maria.

[1] Gedeon, S. 189.

[2] Alt und in ihrer alten Umrahmung sind folgende Bildchen (in ihrer Reihenfolge von links nach rechts aufgezählt): Darbringung, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Palmeinzug, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Auferstehung, thronende Gottesmutter (in der Mitte, ohne alte Umrahmung), Thomasscene, Christus mit der Samariterin am Brunnen, Himmelfahrt, Heilung des Blinden, Pfingstfest, Entschlafen Mariä.

Als jüngstes Bild alter Zeiten ist noch das dritte Georgsbild in Sographu anzuführen, dessen zwei Vorgänger bereits genannt wurden. Wie diese ist es in einer besonderen Ikonostasis aufgestellt. Es ist im Jahre 1484 gemalt worden und stellt den Heiligen in Vorderansicht dar, darin mit den älteren beiden Bildern übereinstimmend, vor ihnen aber ausgezeichnet durch natürlichen, echt knabenhaften Ausdruck und Frische der Farben. Erfreulich ist, daraus zu sehen, dass die Kunst auch ein Menschenalter nach dem Sturze des byzantinischen Reiches noch Gutes zu leisten im Stande war. Wirkliche Hingabe und Sorgfalt spricht noch aus diesem spät entstandenen Bilde.

Den der Zahl nach beschränkten feststehenden Bildern, die am Templon und in Ikonostasen angebracht sind, gesellen sich, wie gesagt, die zahllosen, leicht tragbaren Bildchen, welche nur an ihrem Tage das Proskynitarion einnehmen und die übrige Zeit des Jahres an anderen Stellen der Kirche aufgestellt oder aufgehängt sind.

Aus der Menge dieser Bildchen ist eine einheitliche und vollständige Folge von zwölf Bildtafeln wegen grosser und seltener Vorzüge hervorzuheben. Sie umfasst sämmtliche Heilige des Kirchenjahres und ist mit einer ausserordentlichen Feinheit gemalt, welche einer späteren Zeit als ungefähr dem 15. Jahrhundert nicht zuzutrauen sein wird. Sie gehört dem Kloster Simopetra, das 1364 gegründet wurde, und bildet vielleicht einen Theil der ursprünglichen Ausstattung des Klosters. Die Tafeln werden in der Georgskapelle bewahrt, wo sie auf der Rückseite der Bilderwand eine fortlaufende Reihe bilden. Jeden Monat wird eine andere Tafel aus der Reihe genommen und in die Klosterkirche hinaufgebracht. Dort bleibt sie den ganzen Monat über auf dem Proskynitarion liegen. Weil diese Tafeln aber auf so engem Raume, wie das Proskynitarion ihn bietet, Platz finden müssen und doch die laufenden Festtage erschöpfen sollen, so kann die Darstellung sich nur in miniaturartigen Verhältnissen bewegen. Die im Mai aufliegende Tafel z. B. enthält, auf eine Fläche von 33 zu 27 Centimeter zusammengedrängt, etwa 50 Einzelfigürchen und Scenen, in vier nur 6 Centimeter hohe wagrechte Streifen geordnet. Die Beischriften sind slawisch. Der Vortheil solcher Tafeln liegt auf der Hand. Sie helfen aus, so oft der Vorrath an einzelnen Bildern nicht ausreicht, und machen es überflüssig, einen häufigen Wechsel der Bilder eintreten zu lassen. Ihre Reichhaltigkeit, die sie zu einem vollständigen Heiligeninventare macht, empfiehlt diese Tafeln vor allen anderen Tafelbildern des Athos der Beachtung bei ikonographischen Studien. Solche Monatstafeln sind auch anderwärts nachzuweisen: eine ähnliche kleine Tafel befindet sich in der erwähnten Georgskapelle zu Pawlu, und eine

vollständige, wieder die zwölf Monate erschöpfende Folge grossen Massstabes ist oder war auf dem Sinai zu sehen.[1]

Von anderen Bildchen seien nur noch zwei kleine Triptychen in der Kapelle des heiligen Petros Athonitis zu Lawra erwähnt. Das eine enthält, noch miniaturartiger als jene kleinen Monatstafeln ausgeführt, die Dreieinigkeit und zwanzig Hauptfeste, auf Goldgrund gemalt, mit der Dreieinigkeit und der Verkündigung beginnend und mit dem Entschlafen Mariä und der Enthauptung des Täufers endigend, auf so kleinem Raume (bei geöffneten Flügeln, einschliesslich des feingearbeiteten emaillirten Rahmens 16 zu 28½ Centimeter messend), dass den einzelnen Figürchen oft nur ein Centimeter Höhe gegeben werden konnte; die Sorgfalt und Güte der Malerei spricht wiederum dafür, dass es nicht nach dem 15. oder höchstens 16. Jahrhundert entstanden sein wird.[2] Das andere Triptychon, vielleicht jünger als jenes (Mitteltafel 24 zu 34 Centimeter breit und hoch) und wiederum auf Goldgrund gemalt, zeigt nur zwei Hauptfestbilder, innen die Kreuzigung, aussen die Verkündigung, sowie mehrere Heilige[3], und fesselt den Beschauer gleichfalls durch sorgfältige, wenn auch viel weniger minutiöse Behandlung.

Der Mehrzahl der Bildchen in den Kirchen und Kapellen des Athos kann ein gleiches Lob wie den genannten nicht ertheilt werden. Grösstentheils sind sie augenscheinlich jüngerer Entstehung, sorgloserer Arbeit. Unter der grossen Anzahl solcher Bilder befinden sich freilich gewiss noch andere, die ebenfalls einer besonderen Beachtung und Erwähnung werth wären. Specieller Untersuchung möge es glücken, eine grössere Auswahl zu treffen, die manches Interessante bieten kann. Dabei möge man aber die Gefahr, Neues für Altes anzusehen, nicht unterschätzen, und in Zweifelfällen lieber auf die Aufnahme der betreffenden Bilder verzichten, um nicht die Kunstgeschichte mit unsicherem Materiale mehr als nöthig zu belasten. Diesmal wurde auf den Versuch, eine

[1] Die Tafeln in Simopetra sind erwähnt von Joannes Komnenos im „Προσκυνητάριον“, S. 71, der sie im rechten Chor der Kirche sah. Vielleicht ist damit zu vergleichen ein gemalter vollständiger Heiligenkalender, den Neyrat, S. 75, im Protaton vor dem Templon erwähnt. Die Tafeln auf dem Sinai, „Δωδεκάμηνον“ genannt, waren nicht für das Proskynitarion bestimmt und befanden sich, jede 2 Ellen (δύο πῆχες) hoch, an den zwölf Säulen der Kirche vor dem Templon: Nektarios, „Ἐπιτομὴ τῆς ἱεροκοσμικῆς ἱστορίας“ (Ausgabe von 1758), S. 158.

[2] Dargestellt sind die folgenden Feste. Innen: Verkündigung, Geburt, Darbringung, Taufe, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Palmtragung, Abendmahl, Fusswaschung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Entschlafen Mariä; aussen: die Gastfreundschaft des Abraham (= Dreieinigkeit), Geburt Mariä, Tempelgang Mariä, Kreuzerhöhung, Aufnahme Mariä, Enthauptung des Täufers.

[3] Die Heiligen Nikolaus, Athanasios, Katharina, Paraskevi, Georg und Demetrius.

grössere Zahl einzelner alter Bilder zusammenzustellen, verzichtet, um nicht den Gesammtschmuck der Kirche aus dem Auge zu verlieren.

C. Mosaiken.

Unter den vielen Wand- und Tafelbildern, welche der Kirche zum Schmucke gereichen, sind in seltenen Fällen einige wenige vermittelst einer besonderen Technik, der Ausführung in Mosaik, ausgezeichnet. Diese Vorzugstechnik verleiht den betreffenden Bildern grössere Dauerhaftigkeit und goldigen Schein, der sie aus der Menge der übrigen Bilder hervorstrahlen lässt.

Die Malerei grossen Massstabes, die Wandmalerei, wird in einer Kirche, zu Watopädi, durch Mosaiken unterbrochen, und zwar an zwei Stellen, an jenen beiden Stellen, welche die Verkündigung, das Weihefest von Watopädi, dem Blicke darbieten, also an der Ostwand der Vorhalle, wo die Jungfrau der Verkündigung in ihrer Eigenschaft als Schutzheilige dieser Kirche ihre Stelle hat, und im Kirchenraume über dem östlichen Säulenpaar, wo die Verkündigung in ihrer Eigenschaft als eines der Hauptfeste wiederkehrt. An ersterer Stelle erstreckt sich die Auszeichnung durch Mosaik auch auf die zunächst angebrachten Bilder von Bedeutung: das sogenannte Trimorphon (Christus zwischen Maria und dem Täufer), den heiligen Nikolaus, ursprünglich auch einige königliche Stifter des Klosters.[1] Die Entstehungszeit dieses Mosaikschmucks ist nicht direct überliefert. Aus dem Zusammentreffen mehrerer Nachrichten — dass unter Kaiser Andronikos Paläologos II. im Jahre 1312 die Kirche neu gemalt wurde[2], dass derselbe Kaiser die letzten Jahre seines Lebens in einem Kloster zubrachte (1328—1332)[3], dass ein Kaiser dieses Namens Watopädi verschönert hat, und unter den Mosaiken der Vorhalle sich Bildnisse kaiserlicher Stifter befanden[4] — darf man aber wol schliessen, dass der Schmuck aus der Zeit des genannten Kaisers herrührt, wenn diesem Schlusse der Stil der Arbeit einigermassen entspricht, wie es der Fall ist. In diesen Mosaiken sind nicht Ueberreste eines älteren, vollständigen Mosaikschmuckes, sondern nur hervorgehobene Theile des einheitlichen gesammten Wandschmuckes zu sehen.

[1] Die Mosaiken zu Watopädi und die gleich zu erwähnenden in Xenophontos sind beschrieben von Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au Mont Athos" (1876), S. 310—316. Die eine Verkündigung zu Watopädi ist abgebildet von Didron in den „Annales archéologiques", Bd. XXVII, S. 225.

[2] Vgl. S. 25.

[3] Hertzberg, „Geschichte der Byzantiner", S. 466.

[4] Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον", S. 29, 32.

Wie hier, so ist auch in Xenophontos und in Stawronikita der Kirchenheilige durch Mosaik hervorgehoben worden, in Xenophontos also der heilige Georg, ausserdem ihm gegenüber der heilige Dimitrios, welcher in der Liturgie unmittelbar neben ihm angerufen wird[1], in Stawronikita der heilige Nikolaus. In diesen beiden Fällen nehmen die Mosaikbilder Ikonostasen ein, in welchen sonst grosse Tafelbilder zu stehen pflegen, in Xenophontos in der Vorhalle der neuen Kirche, in Stawronikita im Kirchenraume am Proskynitarion.

Die beiden Figuren in Xenophontos scheinen, ihrer künstlerischen Auffassung und Güte nach, spätestens dem 14. Jahrhundert anzugehören. Sie lassen auf eine treffliche Ausbildung der Mosaikkunst schliessen, welche dem Künstler die Möglichkeit gab, trotz der widerstrebenden Technik den Figuren volle Natürlichkeit, dem Gesichte ansprechenden milden Ausdruck zu verleihen. Diese künstlerische Güte ist mehr durch Feinheit der Mosaikwürfelchen und Vermeidung starker Gegensätze in der Schattengebung als durch reiche Abstufung der Töne erreicht. Die beiden Heiligen sind in ganzer Gestalt dargestellt, nur zu einem Drittel unter Lebensgrösse, beide jung und mit braunem Haar, das bei Georg sich zu Locken wellt, bei dem mit einem Anflug von Bart versehenen Dimitrios flach anliegt. Beide erheben die Hände leicht und zwanglos zu Christus, der dem einen wie dem anderen segnend am Himmel erscheint. Von jeglicher Starrheit, die man so gern, aber fälschlich, als Charakterzug des Byzantinismus angeführt hat, sind sie frei, und nur die tief und merklich ansetzende Biegung der Nase gibt ihnen ein bei manchen Heiligenfiguren wiederkehrendes stark byzantinisches Aussehen.

Das Mosaikbild zu Stawronikita, der jüngsten Klosterstiftung des Athos, unterscheidet sich von den übrigen Mosaiken durch Verwendung auffallend grosser Würfel, welche die Züge des Heiligen, zumal in solcher Nähe betrachtet, wie die Aufstellung in einer Ikonostasis sie mit sich bringt, nothwendig verzerren müssen, dem künstlerischen Eindruck also nicht förderlich sind. Wenn nicht Gründe dagegen vorliegen, wird vielleicht seine Entstehung bei der Gründung oder Neugründung des Klosters (1542), um die Mitte des 16. Jahrhunderts, anzunehmen sein.

Dasselbe Mittel, welches in diesen drei Fällen dazu dient, inhaltlich hervorragende grosse Bilder vor der Menge der übrigen künstlerisch auszuzeichnen, wurde auch bei Bildern kleinen Massstabes, welche nur die Grösse der vielen Proskynitarion-Bildchen haben, zu gleichem Zwecke

[1] Venetianische Ausgabe, S. 34, = „Εὐχολόγιον", S. 40: in der athener Ausgabe noch an zwei anderen Stellen, S. 9, 34, 64.

verwendet. In Lawra, Watopädi und Esphigmenu weist der Kirchenschatz solche minutiös ausgeführte Mosaikbildchen auf.

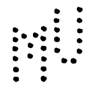
Die feine Mosaiktafel in Lawra stellt den Evangelisten Johannes dar, auf nicht goldigem Grunde, umgeben von den Emailmedaillons gleichnamiger Heiliger, der Aussage nach ein Geschenk des gleichnamigen Kaisers Johannes Tzimiskes (969—976) an das wenige Jahre zuvor gegründete Kloster. Ist diese Herkunft gesichert, so ist es wol zugleich das älteste datirbare Bild auf dem Athos und überhaupt das älteste datirbare Mosaikbildchen, das man kennt. Die Mosaiktafel in Esphigmenu (7 zu 15 Centimeter) ist eine Reliquientafel [1] und zeigt die stehende Gestalt des segnenden Christus, in sehr feiner Arbeit ausgeführt: die Steinchen des Goldgrundes haben noch nicht einen Millimeter Seitenlänge, und die zu dem Gesicht verwendeten Steinchen sind gewiss noch zwei- bis dreimal kleiner. Wie dieses, so sind auch jene drei Mosaiktäfelchen, welche Watopädi besitzt, unbestimmten Alters. Die letzteren stellen dar: die heilige Anna mit der kleinen Maria auf den Armen (10 zu 15½ Centimeter), den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes (16 zu 19 Centimeter), und Johannes Chrysostomos (11 zu 15 Centimeter), auf Goldgrund und in so überaus feiner Arbeit ausgeführt, dass die zu den Gesichtern verwendeten Steinchen an Ausdehnung bis zur Kleinheit eines Nadelstiches hin abnehmen. [2]

Im Zusammenhange mit ihrer Umgebung betrachtet fügen sich die Mosaikbilder, die grossen wie die kleinen, dem gesammten Kirchenschmucke harmonisch ein und tragen dazu bei, ihn mannichfacher, an Wirkungsmitteln reicher erscheinen zu lassen. Keine Kirche des Athos ist mit Mosaiken verschwenderisch ausgestattet wie bekannte Prachtkirchen der Kaiserstadt Konstantinopel und Italiens. Wo sich in dem Klosterlande Mosaiken finden, haben sie den Charakter besonderer Auszeichnung innerhalb des malerischen Gesammtschmuckes der Kirche.

Wandbilder und Tafelbilder, wie sie vorher betrachtet wurden, bilden zusammen diesen malerischen Gesammtschmuck. Sein merkwürdiger Reichthum blendet den Beschauer, bis er die herrschende Ordnung herauserkennt. Wer unvorbereitet eintritt, wird sich verwirrt fühlen durch die vielen Hunderte von Figuren, die dem Blicke begegnen.

[1] Ob vielleicht auch andere der genannten Mosaiktäfelchen Reliquien enthalten, wäre durch Fragen an Ort und Stelle festzustellen.

[2] Bis vor wenigen Jahren waren sehr wenige Mosaikbildchen bekannt. Eine verhältnissmässig grosse Anzahl hat Eugène Müntz in dem Aufsatze „Les mosaïques byzantines portatives“ im „Bulletin monumental“, Bd. LII (1886), der Forschung zugänglich gemacht.



Wer aber dem Sinne dieses kirchlichen Schmuckes nachforscht, wer herausfindet, wie dieser Schmuck die Verkörperung der kirchlichen Gedankenkreise ist, wird nicht nur über die Fülle und — bei alten Werken — die Güte des Geschaffenen, sondern zugleich über die Ordnung und Harmonie staunen, die solche Fülle nicht zum Chaos, sondern zum lebendigen Organismus werden lässt.

3. Auffassung der Malereien.

Nachdem man die herrschende Ordnung erkannt und sich in die Bilderwelt eingelebt hat, folgt der Beschäftigung mit dem Ganzen naturgemäss die Vertiefung in das Einzelne. Man wird nun nicht mehr fragen, was der Pantokrator, die Scenen aus dem Leben Christi, die Wand- und Tafelbilder der Heiligen in den Kirchen zu bedeuten haben, weshalb der Maler gerade sie zur Darstellung brachte, sondern in welcher Weise er sie im einzelnen auffasste: kurz gesagt, nicht warum, sondern wie sie dargestellt wurden.

A. Christus- und Marienbilder.

Die Gedanken wenden sich immer zuerst Christus zu, da er die wichtigste Stelle im Kirchenschmucke einnimmt. Als Pantokrator segnet er von der Höhe herab aus der Kuppelwölbung, als göttliches Kind segnet er hoch oberhalb des Altares vom Schosse der Mutter herab aus der Apsiswölbung, in den Höhepunkten seines Daseins, wie der Verklärung, der Kreuzigung, der Auferstehung, erscheint er in den Kreuzarmen der Kirche. Sein Leben, in zahlreichen Bildern gefeiert, bleibt jedem, der in der Kirche weilt, allgegenwärtig vor Augen.

In welcher Weise er als Pantokrator in der Kuppel erscheint, den Segen spendend, das Evangelienbuch im Arme, wurde bereits erwähnt.[1] In Erscheinung und Geberde gewährt er hier, was die Gebete erbitten. Genannt wird er mit dem Namen Gottes: „Pantokrator“, d. i. „Allmächtiger“.[2] Sein Aussehen bietet gleichmässige Züge dar, die sich dem Beschauer leicht einprägen, von Bild auf Bild übergehen und auch schriftlich festgehalten werden.[3] Das langgezogene Gesicht, die der Natur

[1] Vgl. S. 69.

[2] Der Name ist biblisch und kommt sowol im Alten wie im Neuen Testamente vor: vgl. Stephanus, „Thesaurus graecae linguae“. Er ist sowol in das Glaubensbekenntniss („Ὡρολόγιον“, S. 13) wie in die Liturgie (venetianer Ausgabe, S. 46, 53, = „Εὐχολόγιον“, S. 54, 60) aufgenommen.

[3] Schon von Johannes Damascenus, später von Nikephoros Kallistos, auch, wol nach Germanos, vom Verfasser des „Handbuchs der Malerei“: vgl. letzteres (1855),

gegenüber verfeinerten Gesichtszüge — die schmale gerade Nase, der eher zu kleine Mund —, ferner das volle, bald braune, bald blonde Haar und der mässige Bart sind die merklichsten Eigenheiten des byzantinischen Christustypus. Nicht durch Zufall ist das Haar in so auffällig voller, breiter Lage angegeben: das Haar Christi ist von Kindheit an niemals von einer Schere berührt worden[1], was den griechischen Mönchen und Geistlichen, die ebenfalls ihr Haar nicht schneiden, als bemerkenswerth erscheinen mag. Sein Heiligenschein weist ein Kreuz auf, häufig in den drei Kreuzarmen mit den drei Buchstaben „ὁ ὤν (der Seiende)“: so nannte Gott sich selbst, als er sich dem Moses offenbarte.[2] Der Ausdruck Christi ist bei aller Würde mild, und sollte es dem Künstler manchmal nicht gelungen sein, die Milde zum Ausdruck zu bringen, so liegt die Schuld nicht an seinem Willen. Nicht um zu strafen, sondern um zu segnen erscheint Christus, wie denn seine „Sanftmuth, welche den Zorn nicht kannte“, auch in Worten ausdrücklich hervorgehoben wird.[3] Es ist sehr verhängnissvoll, den Künstler, der oft nur über unvollkommene Mittel verfügt, hierin miszuverstehen und der byzantinischen Kunst den zürnenden anstatt des liebevollen Christus zuerkennen zu wollen.

Aehnlich erscheint Christus auch an jener Stelle des Kirchenraums, an der man ihm besonders Gebete entgegenbringt, am Templon, sowie dem entsprechend an der Ostwand der Vorhalle. In der Kuppel zeigt er sich inmitten seines himmlischen Gefolges.[4] Am Templon erscheint er allein, und hier treten die Bilder der vornehmsten Heiligen, die nach ihm in Gebeten angerufen werden, seinem Bilde nicht wie in der Kuppel in Unterordnung, sondern in künstlerischer Gleichberechtigung zur Seite.[5] Christus segnet auch hier, wie immer, und ist wieder als „Allmächtiger“ oder als „Allmächtiger und Menschenfreund“ bezeichnet. Beide Bezeichnungen entsprechen dem Wortlaute der Gebete.[6] An der Ostwand der

S. 415—417 und zugehörige Anmerkung. Kraus, „Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer“, Bd. II, S. 15.

[1] Das. S. 416 Anm. (Nikephoros Kallistos).

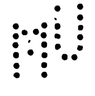
[2] „Μηναῖον“, (6.) Aug., S. 33[a], „Ἑρμηνεία“, §. 544, „Handbuch“, §. 449; vgl. Gregor von Nazianz (38. Homilie, Migne, „Patrologia, series graeca“, Bd. XXXVI, Sp. 317) und Johannes Damascenus („Glaubenslehre“, I, 9, bei Migne, Bd. XCIV, Sp. 836), nach Exodus 3, 14.

[3] „Handbuch“, S. 417 Anm. (Nikephoros Kallistos).

[4] Vgl. S. 69 fg.

[5] Vgl. S. 88.

[6] Als Παντοκράτωρ ist er bezeichnet in dem Templonbilde der Georgskapelle zu Pawlu, als Παντοκράτωρ καὶ Φιλάνθρωπος auf dem alten Templonbilde der Klosterkirche desselben Klosters (über beide Bilder s. S. 93). In der Liturgie wird Gott häufig als Pantokrator (s. Anm. 2 auf S. 99), häufig auch als Philanthropos angerufen.



Vorhalle erscheint er umgeben von seiner Mutter, dem Vorläufer und dem Kirchenheiligen, also wieder denselben Hauptfiguren, welche ihm am Templon zunächst beigeordnet sind. Wie dort, so hat auch hier Christus seinen Platz rechts von der Mittelthür, die Gottesmutter links von derselben; wenn der Täufer verehrungsvoll vor Christus steht, so entspricht ihm als Gegenstück vor Maria der Kirchenheilige (Dionysiu, Dochiariu). Manchmal auch werden die drei Halbfiguren, Christus zwischen Maria und Johannes, zu einem einzigen Bilde vereinigt, das dann den Namen „Dreigestalt (Τρίμορφον)“ führt.[1] So nehmen sie in Watopädi, in Mosaik ausgeführt, das Bogenfeld über der Kirchthür ein, oberhalb der beiden Verkündigungsfiguren, welche in diesem der Verkündigung gewidmeten Kloster die Bedeutung des Kirchenheiligen haben.[2] Gleichviel, ob der Maler die Figuren in halber oder ganzer Gestalt zur Darstellung bringt, ob er Christus vielleicht einmal als „Allvermögenden (Παντοδύναμος)“ (Dionysiu) oder als „König der Könige und grossen Erzpriester (Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων, ὁ μέγας Ἀρχιερεύς)“ (Dochiariu) bezeichnet[3]: ein Wechsel der Auffassung liegt in dem Wechsel der Bezeichnungen, deren die Gebete und Gesänge eine grosse Anzahl aufweisen, nicht begründet.

Diese bisher genannten Christusbilder, Christus in der Kuppel, am Templon und in der Vorhalle, kann man als eine zusammengehörige erste Gruppe von Christusbildern zusammenfassen. Die Bilder dieser Gruppe werden nach ihrer vorwiegenden Bedeutung mit dem Namen des Pantokrator passend zu bezeichnen sein. Ihr Zweck ist, Christus der Gemeinde so vor Augen zu führen, wie er als Allmächtiger ihre Gebete entgegennimmt.

Eine zweite Gruppe von Christusbildern hat in der Prothesis ihren Platz. Der Zusammenhang dieser Bilder mit dem Gottesdienste, ihre Beziehung auf das in der Prothesis vorbereitete Opfer Christi, wurde bereits gehörigen Ortes erwähnt; sie erscheinen entweder als Doppelbild, „Christus auf dem Throne und im Grabe“, oder als ein bis zwei Einzelbilder: Christus verherrlicht von den Evangelistensymbolen und die nackte Halbfigur Christi.[4] Diese zweite Gruppe von Christusbildern wird man mit dem Namen Prothesis-Christus benennen dürfen.

[1] Vgl. die Ueberschrift von „Ἑρμηνεία“, §. 550, mit „Handbuch“, S. 426.
[2] Vgl. S. 96.
[3] Die Bezeichnung Παντοδύναμος ist gleichfalls biblisch. Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων findet sich im „Τριῴδιον“, S. 425[b] = „Ἀκολουθία τοῦ ἀναγνώστου“, S. 46; Μέγας ἀρχιερεύς im „Τριῴδιον“, S. 145[a].
[4] Vgl. S. 64 fg.

Zu einer dritten Gruppe mögen bei der Betrachtung diejenigen Bilder zusammengefasst werden, welche Christus als Träger besonderer Eigenschaften auffassen. Christus als „Engel des grossen Rathes“, als „Emmanuel“, als „Rächer“, auch Christus als „Grosser Erzpriester“ erscheint manchmal im Freskenschmucke der Kirche.[1] Als „Engel des Grossen Rathes (μεγάλης βουλῆς Ἄγγελος)“ ist er ein Kind, durch Flügel als Engel, durch Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet (Lawra Nikolauskapelle, Pawlu Georgskapelle, Xenophontos). Als „Emmanuel (Ἐμμανουήλ)“ ist er gleichfalls im Kindesalter dargestellt (zweimal in der Nikolauskapelle zu Lawra), natürlich ohne Flügel. Beide Auffassungen sind im Weihnachts-Gottesdienste heimisch und verbreiten sich von ihm aus, namentlich in Mariengesängen, über das übrige Jahr.[2] Einem Ostergleichnisse entspringt eine andere Darstellungsweise des kindlichen Christus, der sogenannte „Niedergefallene (Ἀναπεσών)“, das auf der Erde liegende Christkind (Protaton, Xenophontos, beide mal innen über der Thür).[3] Die zugehörige Bibelstelle lautet: „Niedergefallen (ἀναπεσών) lag er wie ein Löwe, und wie ein junger Löwe; wer wird ihn erwecken?“[4] Als „Rächer (Ἐκδικητής)“ wird Christus im Mannesalter dargestellt, mit erhobenem Schwerte; aber sein Gesicht ist selbst in diesem Falle, wie man wol

[1] Vgl. Fig. 7 auf S. 70.

[2] Der Ausdruck μεγάλης βουλῆς ἄγγελος stammt aus Jesaias, 9, 6, welche Stelle in den Grossen Weihnachtshoren („Μηναῖον“, Dec., S. 190^{b}) verlesen wird. Er ist in zahlreiche kirchliche Gesänge übernommen: bei der Weihnachtsfeier (das., Dec., S. 122^{b}, 143^{b}, 175^{b}, 195^{b}, 199^{b}, 200^{a}), bei der Verkündigungsfeier (das., März, S. 89^{b}, 91^{a}, 102^{b}), sowie im Grossen Apodeipnon („Ὡρολόγιον“, S. 132, Rajewsky, „Euchologion“, Bd. I, S. 84). — Der Ausdruck Ἐμμανουήλ stammt gleichfalls aus Jesaias, 7, 14, welche Stelle in denselben Grossen Weihnachtshoren („Μηναῖον“, Dec., S. 188^{a}) verlesen wird und im Weihnachtsevangelium (Matth. 1, 23: s. „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον“, 25. Dec.) wiederkehrt. Er ist aufgenommen in Gesänge der Weihnachtsfeier („Μηναῖον“, Dec., S. 127^{b}, 140^{b}, 149^{a}, 154^{a}, 161^{a}, 212^{a} u. s. w.), der Verkündigung (das., März, S. 101^{b}), der Darbringung (das., Febr., S. 14), der Taufe (das., Jan., S. 22^{b}), in mehrere Theotokien aus anderen Zeiten des Jahres („Τριῴδιον“, S. 375^{a}, „Πεντηκοστάριον“, S. 14^{a}, „Ὡρολόγιον“, S. 374) und in seiner griechischen Uebersetzung, als „μεθ' ἡμῶν ὁ θεός“, ebenfalls in das Grosse Apodeipnon („Ὡρολόγιον“, S. 131 fg.).

[3] Die Beischrift „ὁ ἀναπεσών“ ist in Xenophontos zu lesen, im Protaton nicht. Das Christkind des Protaton ist nach einer farbigen Copie des Malers Gilleron abgebildet von Lambros im „Παρνασσός“, Bd. V (1881), zu dem Artikel „ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελήνου“.

[4] Diese Bibelstelle (Gen. 49, 9), am Palmsonntag („Τριῴδιον“, S. 334) verlesen, ist in einen Ostersonnabends-Gesang (das., S. 411^{b}) übergegangen. Sie wird demgemäss zur Beischrift beim Bilde der Grablegung empfohlen („Ἑρμηνεία“, §. 136, „Handbuch“, §. 205) und kommt auch als Beischrift beim Bilde des „Christus auf dem Throne und im Grabe“ vor (Kutlumusi), welches gleichfalls, wie auf S. 64 fg. dargelegt wurde, im Ostersonnabends-Gottesdienste wurzelt. Eine ähnliche Stelle (Arithm. 24, 9) wird Weihnachten verlesen („Μηναῖον“, Dec., S. 193^{b}).

erwarten könnte, des herkömmlichen ruhigen Ausdruckes nicht beraubt (Lawra Nikolauskapelle). Als „Grossen Erzpriester (μέγας Ἀρχιερεύς)" endlich kennen ihn bereits die Darstellungen der Abendmahlsspende und der „Göttlichen Liturgie", in welchen er regelmässig wiederkehrt; auch ausserhalb derselben tritt er gelegentlich als solcher auf, umgeben von Engeln oder den Evangelisten-Symbolen.[1] Geistliches Gewand und Krone bezeichnen dann seine geistliche Würde.

Oftmals sprechen die Christusbilder ihre Bedeutung auch in Beischriften aus. Auf Tafelbildern des Pantokrator stehen diese Beischriften gewöhnlich in dem Evangelienbuche, wenn er es geöffnet hält; auf Bildern des Christkindes auf einem Zettel, der bei ihm das Buch ersetzt; bei dem Pantokrator in der Kuppel kreisförmig rings um das Bildfeld. Der Pantokrator in der Kuppel hält das Evangelienbuch geschlossen, gewiss nicht aus tiefem, geheimnissvollem Grunde, sondern weil bei der weiten Entfernung vom Beschauer doch nur wenige grosse Buchstaben lesbar sein würden. Eine lange kreisförmige Umschrift in grosser Schrift, wie sie erforderlich ist, umgibt ihn. Ihr Inhalt ist nicht vorgeschrieben, sondern dem Feingefühle des Malers oder Bestellers anheimgestellt. Bald lässt sie den Betenden sprechen (Dionysiu): „Herr und Gott der Mächte, siehe herab vom Himmel, siehe diesen Weinberg an, besuche und ordne ihn, den Deine Rechte gepflanzt hat[2]; Herr und Gott der Mächte, siehe herab auf uns und lasse Dein Angesicht über uns erscheinen, so werden wir gerettet." Bald lässt sie den Erscheinenden selbst reden (Lawra Nikolauskapelle): „Ich bin der Gott und Richter Aller" u. s. w., oder auch (Handbuch): „Seht, seht, dass ich es bin, und ist kein Gott ausser mir."[3]

Wie der Pantokrator hier gleichsam ein Gespräch mit dem Betenden aufnimmt, die Antwort auf seine Bitte ertheilt, so auch in anderen Fällen. Ist über der Thür ein Christusbild angebracht, so spricht er (Pawlu Georgskapelle, über der Königsthür): „Ich bin die Thür u. s. w." (Joh. 10, 9). Sonst antwortet er wol, wenn er im Morgengottesdienste als Lichtspender,

[1] Als Einzelfigur ist er dargestellt in der Nikolauskapelle zu Lawra (über dem Altar) und in Xenophontos (s. S. 70, 80). Ueber seine Darstellung in der Abendmahlsspende und der Göttlichen Liturgie vgl. S. 63, 71.

[2] Bis hierher ist es das Gebet, das der Erzpriester in der Liturgie spricht, während die Chöre das Trisagion singen; es ist häufig gedruckt: in der „Ἑρμηνεία", §. 548 (am Schlusse), d. i. im „Handbuch", §. 453, bei Muralt, „Briefe über den Gottesdienst", S. 16, und bei Alt, „Der christliche Cultus", Abth. I, S. 216. Die zweite Hälfte der Umschrift entspricht offenbar ebenfalls einem Gebete, welchem, ist mir unbekannt.

[3] „Ἑρμηνεία", §. 528, „Handbuch", §. 439 (Deuteron. 32, 39, Jesaias 45, 19).

als Licht, begrüsst wird[1]: „Ich bin das Licht der Welt“ (daselbst, Pantokrator des Templon), oder er ruft die zagend Eintretenden zu sich heran mit den Worten (Dionysiu Vorhalle): „Kommet her zu mir alle, die Ihr mühselig und beladen seid, ich will Euch erquicken“ (Matth. 11, 28), denselben Worten, die jeder Mönch bei seinem Eintritte in den Mönchsstand sich entgegenrufen hört.[2] Als Engel des Grossen Rathes, um dessen Aussendung Gott angerufen wird und der dann wirklich in der Weihnachtsnacht zur Erde herabkommt, legt er das Zeugniss ab (Xenophontos): „Ich ging von Gott aus und komme von ihm.“ Als Emmanuel verkündet er, wie auch auf manchen Panagienbildern[3], die Worte, die er im Tempel im dargereichten Buche des Jesaias aufschlug (Lawra Nikolauskapelle): „Der Geist des Herrn ist über mir“ (Jes. 61, 1), als Rächer aber räth er (Lawra Nikolauskapelle): „Richtet nicht nach dem Ansehen, sondern richtet ein gerecht Gericht“ (Joh. 7, 24), und von den Evangelisten-Symbolen getragen ruft er aus (Lawra Klosterkirche): „Seht, seht, dass ich Euer Gott bin, der vor Ewigkeiten entstandene.“[4]

Mitfühlend und mittheilend tritt also Christus vor seine Gemeinde hin. Die Worte, die er spricht, sind, wie die Beispiele zeigen, nicht dem Zufalle überlassen, vielmehr ihrer Stelle gut angepasst, aber auch von keinem Zwange eingegeben. Der Wechsel der Inschriften an derselben Stelle, ihr Vorhandensein oder ihr Fehlen, beweisen die volle Ungezwungenheit ihrer Wahl.

Die bisher besprochenen drei Gruppen von Christusbildern, die Christus als Pantokrator, in der Prothesis, und als Träger besonderer Eigenschaften erscheinen lassen, kommen in dem einen Punkte überein, dass sie Christus als Einzelnen der Verehrung darbieten. Ihnen treten andere Gruppen gegenüber, welche Christus in der Vereinigung mit anderen Personen zeigen. Hier sind einerseits die Bilder der Dreieinigkeit, andererseits die Bilder der Gottesmutter zu betrachten.[5]

Wie die heilige Dreieinigkeit dargestellt wird, wurde schon bei früherer Gelegenheit erwähnt: so wie sie sich dem Abraham offenbarte, in der Gestalt der drei Engel. Die „Gastfreundschaft des Abraham (φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ)“ bedeutet, so oft sie abgebildet ist, die Dreieinigkeit. Durch Aufschrift jener drei Buchstaben „ὁ ὤν (der Seiende)“ in die Kreuz-

[1] „Ὡρολόγιον“, S. 58.

[2] „Εὐχολόγιον“, S. 190.

[3] Vgl. S. 92 fg.

[4] Die angeführten Sprüche, bis auf den letzten, stehen mit noch anderen auch in der „Ἑρμηνεία“, §. 548, „Handbuch“, §. 453.

[5] Auch ist hier an das auf S. 101 besprochene „Trimorphon“ zu erinnern.

heiligenscheine können die drei Engel, wenn der Maler es will, als göttliche Personen besonders gekennzeichnet werden. Die Ajia Trias wird Tag für Tag sehr häufig in Gebeten gelobt und gepriesen[1], schwebt also dem Betenden, besonders dem Priester, stets vor Augen, so gut wie Christus und die Panagia. So wird sie auch fast unwillkürlich in die Erscheinung gerufen wie diese, und zwar wie diese besonders gern innerhalb des Altarraumes.[2]

So einfach die Darstellungen der Dreieinigkeit, so verschiedenartig sind die Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kinde. Der allgemeine Name, der sie alle bezeichnet, wie in Italien der Name Madonna, ist in griechischen Landen „Panagia (Παναγία)", d. i. die Allheilige. Genannt wird sie auf den Bildern jedoch nicht mit diesem Namen, sondern „Mutter Gottes (Μήτηρ Θεοῦ, abgekürzt ΜΡ ΘΥ)".[3] Als solche wird sie auch vor allem in den Gebeten um ihre Fürsprache angerufen: „Da wir wegen unserer vielen Sünden keinen Muth haben, so flehe Du, Jungfrau, Gottesmutter, den von Dir Geborenen an; denn viel vermag die Bitte der Mutter zur Zuneigung des Gebieters."[4] Hierin ist die Gedankenfolge klar ausgesprochen, welche die Betenden immer in erster Linie, vor allen anderen Heiligen, auf Maria hinweist. Deshalb wird auch die Panagia hier niemals ohne ihr göttliches Kind dargestellt, abgesehen von jenen Fällen, in denen sie die Arme flehend zu Christus emporhebt, wie unter dem Pantokrator der Kuppel im Kreise der Engel. Mutter und Kind sind stets vereint, da in ihrer Zugehörigkeit zueinander die hervorragende Bedeutung Marias begründet ist.

Das Aussehen der Gottesmutter in ihren Bildern ähnelt im Charakter demjenigen ihres Sohnes. Hier wie dort sind die Gesichtszüge verfeinert, ist die Nase schmal, der Mund klein, der Haarwuchs stark entwickelt; hier wie dort ist Milde und Anmuth der vorwiegend erstrebte Ausdruck, der zwar in manchem von Alter geschwärzten Bilde leicht zu verkennen, aber wiederum in schriftlicher Aufzeichnung unverkennbar hervorgehoben ist.[5]

Wie bei den Christusbildern, so lassen sich auch bei den Panagienbildern Gruppen unterscheiden. Zur Erklärung der beiden häufigsten

[1] In vielen Gebeten des Esperinos, des Orthros und der Liturgie. Den Wortlaut findet man in den Ausgaben der Liturgie.

[2] Vgl. S. 66. Auch in den Vorhallen gibt man ihr gern den Vorzugsplatz über einer Thür (Dionysiu, Dochiariu).

[3] Die dritte ökumenische Synode, die i. J. 431 zu Ephesus zusammentrat, hatte Maria als Gottesgebärerin anerkannt: s. Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste", 2. Aufl., Bd. III, S. 191.

[4] „Ὡρολόγιον", S. 134 (im grossen Apodeipnon).

[5] Nikephoros Kallistos, angeführt im „Handbuch", S. 418 Anm.

Darstellungsweisen der Panagia möge hier aus den vielen Mariengebeten und -Gesängen ein Hymnos angeführt werden[1]: „Ueber Dich freuet sich ('Επὶ σοὶ χαίρει), Gnadenvolle, die ganze Schöpfung, die Gemeinde der Engel und das menschliche Geschlecht u. s. w., aus welcher Gott Fleisch und Kind ward, der seit Ewigkeiten unser Gott ist: denn er hat Deinen Schos zum Throne gemacht, und Dein Inneres umfangreicher als die Himmel. Ueber Dich freuet sich, Gnadenvolle, die ganze Schöpfung. Preis sei Dir.“ Die beiden häufigsten Panagiendarstellungen, Maria mit dem Kinde auf dem Schose oder auf dem Arme und die vielen Kirchenbesuchern im Orient bekannte sogenannte „Platytera“ treten beim Anhören dieses Gesanges in der Kirche unwillkürlich vor Augen.

Bilder einer ersten Gruppe, der Maria mit dem Kinde, blicken aus der Höhe der Apsis und vom Templon her den Beschauer an.

In der Apsis ist die Panagia sitzend dargestellt; zwei Erzengel, Michael und Gabriel, stehen neben ihr und neigen sich verehrungsvoll vor ihr und dem Kinde auf ihrem Schose, welchen Christus, wie der Hymnos sich ausdrückt, zu seinem Throne gemacht hat. Sie kann hier, wenn überhaupt eine Inschrift beigefügt ist, „die über die Himmel Erhabene ('Υψιλοτέρα τῶν οὐρανῶν)“ (Handbuch) oder auch „die Herrin der Engel (ἡ Κυρία τῶν ἀγγέλων)“ (Xenophontos) genannt werden. Mit ersterem Ausdrucke wird Maria häufig im Gottesdienste bezeichnet.[2] Meist fehlt jedoch jegliche Beischrift. Gewöhnlich legt die Mutter ihre Hand auf die Schulter des Kindes, das die Rechte zum Segen erhebt.

Dem Apsisbilde der Panagia entspricht in ähnlicher Weise wie dem Pantokrator der Kuppel ein Tafelbild am Templon. In dem einen wie in dem anderen Falle ist das Tafelbild einfacher gehalten als das grosse

[1] Nach Rajewsky, „Euchologion der orthodox-katholischen Kirche“, Bd. I, S. 239, wird dieser Hymnos „'Επὶ σοὶ χαίρει“ in der Liturgie des Basilios gesungen, an derselben Stelle, welche in der Liturgie des Chrysostomos der Hymnos „Es ist wahrlich billig (Ἄξιόν ἐστιν)“ einnimmt (über diesen ist auf S. 92 gesprochen worden). Auch an anderen Stellen des Gottesdienstes trifft man ihn an. Er ist gedruckt im „Εἱρμολόγιον“ (Venedig, 5. Ausgabe, 1882), S. 199, im „Εὐχολόγιον“, S. 589, und im „Πεντηκοστάριον“, S. 216, ferner deutsch bei Rajewsky und im „Handbuch“, S. 287 Anm. Er hat auch zu bildlicher Darstellung Anlass gegeben: „'Ερμηνεία“, §. 359, „Handbuch“, §. 399.

[2] Am Schlusse des „kleinen Bittkanon an die Gottesmutter“ des Theosteriktos oder Theophanes nach dem „Ἄξιόν ἐστιν“ („Εὐχολόγιον“, S. 586, „'Ωρολόγιον“, S. 402) und als Theotokion der Donnerstags-Megalynaria („Εἱρμολόγιον“, S. 177, vgl. auch „'Ακολουθία τοῦ ἀναγνώστου“, S. 49); ferner, in anderen Fassungen, am 28. December („Μηναῖον“, Dec., S. 226b), am Sonnabend des Akathistos-Hymnos in der grossen Fastenzeit („Τριῴδιον“, S. 285a) und am 15. August („Μηναῖον“, Aug., S. 71b, 73a, von Anatolios). Als Beischrift der Panagia in der Apsis: „'Ερμηνεία“, §. 529, „Handbuch“, §. 439, S. 395; die Beischrift „Κυρία τῶν ἀγγέλων“ wird daselbst §. 528, resp. §. 439, S. 393, der Panagia unter dem Pantokrator der Kuppel gegeben.

Wandbild: es zeigt die blosse Halbfigur ohne die umgebenden Engel. Die gewöhnliche Haltung der Panagia ist in den Tafelbildern die, dass sie, nur in Halbfigur sichtbar, das Kind vom Schose auf den Arm genommen hat und den zu ihr Betenden anblickt. Das Kind ertheilt, wie bei Christus üblich, den Segen. In dieser Weise sind eine Anzahl alterthümlicher Panagien aufgefasst, die sogenannte „Panagia Tricherusa (die dreihändige) des Johannes Damascenus" in Chilandari, und die kleinere Panagia vom Brande des Jahres 1276 in Sographu. So erscheint sie auch auf der kleinen geschnitzten Tafel in Watopädi, und beim Malen eines solchen Bildes ist der Evangelist Lukas in der Nikolauskapelle zu Lawra (in dem einen Kuppelzwickel) dargestellt.[1]

In diesen Bildern spricht sich die Zusammengehörigkeit von Mutter und Kind nur in der Thatsache ihrer Vereinigung aus, ohne die beiden Gestalten wahrnehmbar zu durchleben. In die Erscheinung tritt ihr inneres Zusammenleben dagegen in einer Anzahl anderer Bilder. An der Spitze derselben steht als das berühmteste, bezeichnendste und vielleicht älteste die „Panagia Glykophilusa (die Liebkosende)" in Philotheu, welche, von tiefinnerlicher Mutterliebe ergriffen, das Kind an ihre Wange drückt; ferner gehören hierher die Panagia im Kirchenschatze zu Watopädi, die Panagia am Templon der Kirche von Pawlu und die Panagia „Axion estin" des Protaton. Diese Auffassung ist im Weihnachts-Gottesdienste heimisch.[2]

Der Name, welchen die einzelnen Panagien führen, hat, wie auch bei den Christusbildern zu sehen war, auf die Darstellungsweise keinen Einfluss. Er weist theils auf ein berühmtes Vorbild, theils auf Weihnachts- und andere Mariengesänge hin. Als „Führerin (Ὁδηγήτρια)"[3], als welche

[1] Ueber diese und die im Folgenden genannten Panagien vgl. S. 90—93, sowie S. 49 und 58.

[2] Vgl. „Μηναῖον", Dec. (26.), S. 223ª, 235ª: „Βρέφος u. s. w. χερσὶ κρατοῦσα, καταφιλοῦσα πυκνῶς, καὶ χαρᾶς πλεισθεῖσα, προσεφθέγγετο αὐτῷ· Θεὲ ὕψιστε" u. s. w.

[3] Die „Ὁδηγήτρια" war viele Jahrhunderte lang eine berühmte Panagia der östlichen Christenheit. Interessante Aufklärungen über ihre Schicksale gibt Veludo, „Imagine della Madonna di S. Marco" (Venedig 1887). Seit alter Zeit in Antiochia bewahrt, kam sie nach Jerusalem und von hier aus als Geschenk der Kaiserin Eudokia nach Konstantinopel in den Besitz der Tochter Eudokias, der heiligen Pulcheria († 453), welche ihr daselbst eine Kirche, das Kloster Hodigon errichtete (Veludo, S. 38, unter anderm auf eine nur um ein Jahrhundert jüngere Quelle verweisend). Unter Leo dem Isaurier, i. J. 718, wurde sie in Procession gegen die Sarazenen geführt („Τριῴδιον", S. 288ᵇ, Veludo, S. 23 fg.). Als Werk des Evangelisten Lukas — Antiochia war dessen Vaterstadt — wird sie erwähnt am Schlusse des von Theosteriktos oder Theophanes (9. Jahrh.) gedichteten „kleinen Bittkanon an die Gottesmutter" („Εὐχολόγιον", S. 587, „Ὡρολόγιον", S. 402, vgl. „Ἀκολουθία τοῦ ἀναγνώστου", S. 49), wenn nämlich die betreffenden Schlussverse vom selben Dichter herrühren. In den dritthalb Jahrhunderten von der Eroberung Konstantinopels durch

sie den Byzantinern sehr bekannt war, als „Allerseligste (Παμμακάριστος)“ [1], wie sie am Templonbilde der Georgskapelle zu Pawlu genannt ist, als „Barmherzige (’Ελεοῦσα πελαγονητήσα)“ [2], wie sie auf dem Tafelbilde in der Apsis der Klosterkirche zu Pawlu heisst, oder auch als „Hoffnung der Gläubigen (’Ελπὶς τῶν πιστῶν)“, wie sie in der Vorhalle zu Dochiariu genannt ist, wird sie in derselben einfachen Weise dargestellt, während sie als herzende „Glykophilusa“ (Philotheu) und als nährende „Galaktotrophusa“ [3] ihre allgemeine Haltung selbstverständlich einbüsst. Diese Marienbilder, in denen Maria das Kind auf dem Schose oder auf den Armen trägt, in denen sie also nur als Mutter Christi dargestellt ist, sind allgemein verbreitet.

Dieser ersten Gruppe von Marienbildern tritt als eine zweite Gruppe die betende Gottesmutter, Maria als Orantin, zur Seite. Wieder ist bei ihr die Zugehörigkeit zu Christus die Hauptsache, die auch im

die Franken (1204) bis zur Eroberung durch die Türken (1453) wechselte sie mehrmals den Aufenthalt innerhalb der Stadt. Man brachte sie zunächst (um 1204) aus dem Hodigonkloster in das Pantokratoroskloster, aus diesem (1261) in das Studitenkloster und den Kaiserpalast, und trug sie später beim Andringen der Türken mehrmals in Procession in die Chorakirche, die an der bald darauf erstürmten Stelle der Mauer steht. Nachdem sie zuletzt wenige Jahre lang ihren ersten Aufenthaltsort, das Hodigonkloster, wiedergesehen hatte, in das sie zuerst tausend Jahre zuvor eingezogen war, wurde sie bei der Türkeneroberung i. J. 1453 in der Chorakirche zerstückelt (Veludo, S. 39—43). So ging dieses ehrwürdige Marienbild zu Grunde. Wenn sich ein Zeugniss aus dem 11. Jahrhundert darauf bezieht (Veludo, S. 36), so war es mit Wachsfarben gemalt. Nach dem Untergange des Originals kann man nur noch hoffen, aus Nachbildungen eine ungefähre Vorstellung zu gewinnen. Veludo hat geglaubt, einen besonders auf Münzen vorkommenden Typus darauf zurückführen zu sollen (Maria ein Christusmedaillon mit beiden Händen haltend, abgebildet unter anderem von Saulcy, „Essai de classification des suites monétaires byzantines“, pl. 22 etc., d. i. Sabatier, „Description générale des monnaies byzantines“, Bd. II, pl. 47, 18 etc.). Die von ihm (Veludo, S. 44) angeführten Bilder der Hodigitria (im Kloster Megospiläon im Peloponnes und im Dreieinigkeitskloster bei Moskau) sowie diejenigen auf dem Athos (das auf S. 49 erwähnte mittelalterliche Täfelchen in Watopädi und das Freskobild in der Vorhalle der Kirche zu Dionysiu) lassen aber den gewöhnlichen Panagientypus, Maria mit dem Kinde auf dem Arme, erkennen.

[1] So wird Maria in einem Theotokion angeredet; „Εἱρμολόγιον“, S. 176.

[2] Die griechische Kirche feiert am 11. August das Gedächtniss der Einweihung einer Kirche der Θεοτόκος ἡ ’Ελεοῦσα: „Μηναῖον“, Aug., S. 57[b].

[3] Eine solche Panagia befindet sich, wie Herr Pastor Philipp Meyer mir unter Hinweis auf das S. 91 genannte Buch „Ἀνωτέρα ἐπισκίασις“ freundlichst mittheilt, in Chilandari, wohin der Stifter des Klosters, der heilige Sabbas, sie aus Palästina gebracht hat. Die nährende Maria wird erwähnt zu Weihnachten, beim Feste der Geburt Mariä und an anderen Tagen; s. „Μηναῖον“, Sept. (8.), S. 54[a], Dec. (24.), S. 170[b], 190[a], Aug. (11.), S. 57[a] (im Kanon des Joseph), ferner „Θεοτοκάριον“, S. 120[a] (Kanon des Joannes Euchaiton). Sie entspricht einer von Luk. 11, 27 und apokryphen Evangelien ausgehenden, seit dem 8. Jahrhundert in der Kunst nachweisbaren Auffassung (Natale Baldoria, „La Madonna lattante“, in den „Atti del R. Istituto veneto di scienze etc.“, Ser. VI, Bd. VI, Venedig 1888, S. 777 fg.).

Bilde ihren Ausdruck sucht. Die Auffassungsweise, zu welcher dieses Streben nach Ausdruck führt, ist eine eigenthümliche, den Abendländern fremdartige. Sie beruht auf dem Wortlaute der Gebete, deren eines schon angeführt wurde.[1] „Er hat Dein Inneres umfangreicher gemacht als die Himmel (πλατυτέραν οὐρανῶν)“, hiess es daselbst. Die „Platytera“, die „Umfangreichere als die Himmel (ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν)“ ist die Bezeichnung für diese Art Panagienbilder. „Du wurdest erwiesen umfangreicher denn die Himmel sind, indem Du Deinen Schöpfer trugst“, sagt ein Theotokion. „Wir, alle Geschlechter, preisen Dich selig, Gottesmutter, Jungfrau: denn es hat Christo, unserm Gott, den kein Ort fassen kann, wohlgefallen, in Dir Platz zu nehmen“, sagt ein anderes.[2] Das Ausdrucksmittel hierfür fand die Kunst darin, dass sie das göttliche Kind, man weiss nicht ob in oder vor Maria erscheinen liess. In oder scheinbar vor der Jungfrau wird, manchmal in einem Kreise, Christus sichtbar, ohne wirklichen Halt — denn die Jungfrau erhebt beide Hände zum Gebete —, eine Darstellung, welche ohne Bezug auf den angeführten Wortlaut der Gebete unverständlich sein muss. Ob sie hier ausdrücklich die „Platytera“ oder „die Freude Aller (ἡ πάντων χαρά)“ oder vielleicht noch anders genannt wird, ist wiederum ohne Belang.[3] Diese betende Maria findet ihren Platz, wie schon gesagt[4], gewöhnlich am Gewölbe des Diakonikon, als Gegenstück zum verherrlichten Christus des Prothesisgewölbes.

Nach diesen zwei Hauptgruppen von Panagienbildern sind noch zwei besondere Darstellungen zu erwähnen, die sich ihnen in selbständiger Weiterbildung anschliessen. Die eine führt den Namen „lebengebender Quell“, die andere den Namen „furchterregende Beschützerin“.

[1] Auf S. 106.

[2] „Ὡρολόγιον“, S. 357, 364, 18.

[3] Πλατυτέρα heisst sie in der „Ἑρμηνεία“, §. 530, ἡ πάντων χαρά in der Altarnische der Georgskapelle zu Pawlu. Der letztere Ausdruck findet sich in einem Donnerstags-Theotokion, „Ὡρολόγιον“, S. 370. Als hierhergehörige Abbildung betrachte man Bayet, „L'art byzantin“, S. 257. Die älteste Darstellung dieser Art findet sich sonderbarerweise im Abendlande, in den Katakomben Roms: es ist die umstrittene Orantin im Coemeterium Ostrianum aus altchristlicher Zeit (4. Jahrhundert). Der auf S. 106 angeführte Hymnos ist vielleicht von ähnlich hohem Alter, da er der Liturgie des Basilios angehört. Wenn nicht seit altchristlicher, so doch seit mittelalterlicher Zeit ist diese Mariendarstellung, die Platytera, im Orient beliebt. Sie findet sich in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf der Hostienschale der Pulcheria (s. o. S. 50 fg.), seit der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts auf Münzen (Sabatier, „Description générale des monnaies byzantines“, Bd. II, pl. 51, 17, 52, 8, 9, 12, 21, 54, 14, 57, 4, 20, 58, 5), auch in Miniaturen, und, soweit die Kirchenmalereien des Athos zurückreichen (14. Jahrhundert), in jeder Kirche (s. S. 66).

[4] Auf S. 66, s. Fig. 6 auf S. 62.

Maria wird als „lebengebender Quell (ζωοδόχος πηγή)“ von der Kirche am Freitag nach Ostern gefeiert.[1] Dass bei Gott der Quell des Lebens, der nie versiegende Quell ist, dass Christus der Lebensquell ist, entspricht einer altherkömmlichen, aus den Psalmen (Ps. 35) heraus erwachsenen Auffassung.[2] Auch Maria wurde als Quell des Lebens betrachtet[3] und erhielt als solche eine Kirche in Konstantinopel. Im 14. Jahrhundert entstand eine besondere „Akoluthie auf die Gottesmutter, den lebengebenden Quell“, welche, gedichtet von Nikephoros Kallistos, am Abend des Donnerstags nach Ostern gesungen wird. Das dieser Feier entsprechende Bild zeigt Maria, als Platytera das Kind in sich fassend, über einem Brunnenbecken. Wenn in dem Bilde Könige, Fürsten und Kranke herbeilaufen, um an dem Brunnen Heilung zu suchen (Handbuch), so führt der Maler Gedanken der Akoluthie aus.[4] Und wenn das Brunnenbecken in einem Sarkophage steht (Vorhalle der Georgskapelle zu Pawlu), so wird damit wol zugleich angedeutet, dass auch das Grab Mariä oder das Grab Christi als Lebensquell zu betrachten ist. Von letzterer Auffassung schweigt freilich jene besondere Feier, doch kommt sie dafür an anderen Stellen des Gottesdienstes zum Ausdrucke. Vom Grabe Christi heisst es[5]: „Lebenbringend, schöner als das Paradies und wahrhaft herrlicher als jeglicher Königssaal erweist sich, Christus, Dein Grab, der Quell unserer Auferstehung“, und das Grab Mariä[6] lässt für die Menschheit „Flüsse der Heilungen entspringen“.

Die andere Darstellung, die „furchterregende Beschützerin (φοβερὰ προστασία)“ genannt, erscheint in formeller Hinsicht als Erweiterung jenes Christusbildes, das als „Niedergefallener (Ἀναπεσών)“ bezeichnet wurde.[7] Sie nimmt dieselbe Stelle wie dieses über der Kirchthür ein und stellt das liegende Christkind, umgeben von seiner Mutter und Engeln, dar.[8] Der Name ist einem Theotokion des täglichen Morgen-

[1] „Πεντηκοστάριον“, S. 15 fg.

[2] „Ὡρολόγιον“, S. 142, „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι“, S. 20, 24 (= „Εὐχολόγιον“, S. 27, 31), „Μηναῖον“, Jan. (6.), S. 67^b.

[3] „Μηναῖον“, Aug. (15.), S. 72^a.

[4] Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 357, d. i. „Handbuch“, §. 397, und „Πεντηκοστάριον“, S. 16, 18.

[5] „Ὡρολόγιον“, S. 342, „Πεντηκοστάριον“, S. 7^b, auch „Ἡ θεία λειτουργία“ (Athen 1888), S. 39 (in der venetianer Ausgabe fehlend).

[6] „Μηναῖον“, Aug. (15., bei der Vorfeier des Entschlafens Mariä), S. 69^b, im Kanon des Joseph.

[7] Vgl. S. 102.

[8] Beschrieben ist dieses Bild in der „Ἑρμηνεία“ am Schlusse von §. 533, „Handbuch“, §. 439, S. 401. Vor einem neuen Fresko dieses Gegenstandes in Iwiron (v. J. 1842) erfuhr ich, dass man es „φοβερὰ προστασία“ nenne. Diesen Namen sah ich allerdings nirgends beigeschrieben, doch findet man ihn wenigstens verzeichnet in der „Ἑρμηνεία“, §. 547, „Handbuch“, §. 452.

gottesdienstes entnommen, welches lautet[1]: „Furchterregende und nie versagende Beschützerin, übersieh in Deiner Güte nicht unsere Bitten, allbesungene Gottesmutter u. s. w., durch die Geburt Gottes einzig Gesegnete.“ Steht neben dem Kinde ein Engel mit den Leidenswerkzeugen Speer und Kreuz (Dionysiu Vorhalle), so mag der Maler an das unmittelbar vorhergehende Gebet: „Der du freiwillig am Kreuze erhöht worden bist“, gedacht haben, und erscheinen rings um das Kindlein zahlreiche Engel (Handbuch), so denkt man leicht an den darauffolgenden Engelgesang: „Ehre sei Gott in der Höhe“, welcher den Hauptheil des Morgengottesdienstes, die Verlesung der Psalmen, einleitet. Damit verwandt, aber einfacher gehalten, ist die einmal vorkommende Darstellung (Dochiariu), welche, von Zuthaten absehend, nur zeigt, wie die Mutter vom schlafenden Kinde den Schleier lüftet.

Ausser diesen beiden erweiterten Darstellungen, welche sich den beiden Gruppen einfacher Panagien anschliessen, gibt es eine Anzahl anderer, noch mehr erweiterter Bilder, in welchen die Panagia mit dem Kinde den geistigen und auch den formellen Mittelpunkt bildet. Diese figurenreicheren Gottesmutterbilder, welche bei reichlich vorhandenem Raume zur Verherrlichung Christi und seiner Mutter gemalt werden — die Bilderfolge des „Akathistos Hymnos“, die Darstellung Namens „Von Alters her“, die mit dem Namen „Die Engel den Hymnos“ zu bezeichnende Vereinigung der Weihnachts-Geschenkbringer —, wurden bereits erläutert und auf ihre Quellen, die kirchlichen Gesänge, zurückgeführt[2], sodass es an dieser Stelle genügt, sie vermittelst kurzer Erwähnung jenen einfacheren Panagienbildern anzureihen. Mit ihnen ist die Uebersicht über die Panagiendarstellungen zu beschliessen.

Bei der Betrachtung der Bilder Christi und Mariä, welche sich in der angegebenen Weise übersichtlich gruppiren lassen, gewinnt man die Ueberzeugung, dass dieser bedeutsame Theil des gesammten Bildschmuckes vollständig im Gottesdienste wurzelt. Im Zusammenhange mit dem Gottesdienste betrachtet, in welchem Zusammenhange sie entstanden sind, verlieren die Bilder das Unerklärliche und scheinbar Gekünstelte, das manchen von ihnen sonst anzuhaften scheint. Diese Ueberzeugung wird sich auch in weiterer Ausdehnung bewähren bei Betrachtung der beliebtesten Festtagsbilder, welche rings um den Pantokrator im Bereiche der ganzen Kirche Gewölbe und Wände mit Scenen aus dem Leben Christi und

[1] „Ὡρολόγιον“, S. 30 fg., wo auch die gleich zu erwähnenden Stellen nachzuschlagen sind.

[2] Vgl. S. 80 fg.

Mariä erfüllen und sich oberhalb der grossen Brustbilder beider am Templon in der Reihe kleiner Tafelbilder wiederholen.

B. Christus- und Marienscenen.

Jede byzantinische Kirche bietet Gelegenheit, die gefeiertsten Begebenheiten aus dem Leben Christi und Mariä, von der Verkündigung Mariä und der Geburt Christi bis zum Pfingstfeste und dem Entschlafen Mariä, manchmal selbst bis zur Wiederkunft Christi beim Jüngsten Gerichte, nach und nach vor den Augen vorüberziehen zu lassen.[1]

1. Verkündigung.

Beim Eintritte in die Kirche erblickt man gewöhnlich vor sich, sobald der Blick sich ein wenig erhebt, die Verkündigung Mariä (εὐαγγελισμός), dargestellt in den beiden Figuren des Erzengels Gabriel und der Jungfrau.[2] Diese sind im Freskenschmucke nicht, wie die Figuren aller anderen Festtagsbilder, zu einem Bilde räumlich zusammengefasst, sondern über dem östlichen Säulenpaare einzeln angebracht, und doch wird niemand ihre Zusammengehörigkeit verkennen.

Die Kirche feiert das Fest der Verkündigung am 25. März und besingt an diesem Tage das Wunderbare des staunenerregenden Vorgangs, ohne auf Aeusserlichkeiten einzugehen. Deshalb steht es dem Maler frei, sich die Jungfrau sitzend (Handbuch, Pawlu Georgskapelle, Lawra Klosterkirche) oder stehend (Watopädi[3], Lawra Nikolauskapelle) zu denken, sie herkömmlicherweise eine Spindel mit rother Seide halten zu lassen (Handbuch, Lawra Nikolauskapelle und Klosterkirche) oder nicht (Pawlu Georgskapelle), ihr vielleicht eine Rose in die Hand zu geben (Watopädi), oder eine Vase mit Nelken neben ihr, und eine Vase mit anderen Blumen neben dem Engel aufzustellen (Lawra Nikolauskapelle). Der täglich in der Kirche wiederholte Gruss des Engels: „Sei gegrüsst, Du Gnadenvolle (Χαῖρε Κεχαριτωμένη)“, besonders häufig an diesem Tage ertönend[4], an dem der Engel ihn zuerst darbrachte, ist dem Bilde wol regelmässig beigeschrieben. Auch die prophetische Psalmenstelle: „Höre, Tochter, neige Dein Ohr“ (Ps. 44, 10), im Kanon des Festtages von den Sängern

[1] Da ich die Bilder nicht in allen alten Athos-Kirchen, in denen sie wiederkehren, beschrieben habe, kann die folgende Besprechung nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben.

[2] Beschrieben in der „Ἑρμηνεία“, §. 161, „Handbuch“, §. 209.

[3] Beschreibung und Abbildung sind in der Anmerkung auf S. 96 angegeben.

[4] „Μηναῖον“, (25.) März, S. 99 fg.

ausgesprochen, kehrt, zusammen mit dem Brustbilde Davids, neben dem Bilde gewiss häufig wieder (Handbuch, Pawlu Georgskapelle).[1]

Jener Gruss des Engels, im ersten Mariengebete der Liturgie täglich nachgesprochen, gibt, wie schon erwähnt, in Verbindung mit einer besonderen Bitte den Anlass zu einer Wiederholung des Verkündigungsbildes in kleinem Massstabe noch an anderer Stelle der Kirche, an der Königsthür neben dem Marienbilde des Templon.[2]

Im Freskenschmucke der Kirche erblickt man rechts neben der Jungfrau der Verkündigung das erste Bild aus dem Leben Christi, das Bild seiner Geburt.

2. Geburt Christi.

Das Weihnachtsbild führt dem Kirchenbesucher den festlichen Vorgang, die Geburt des Heilandes (γέννησις τοῦ Χριστοῦ), in drei Gruppen vor Augen: in der Mitte Mutter und Kind vor einer Höhle, in welche die Ueberlieferung den Vorgang frühzeitig verlegte, in der Krippe das Kind, hinter ihm Ochs und Esel, letztere in Ausdeutung prophetischer Stellen (Abbakum 3, 2, Jesaias 1, 3) beigefügt[3]; auf der einen Seite, links, die nahenden Magier; auf der anderen, rechts, die Hirten. Ueber den drei Gruppen sind die himmlischen Erscheinungen zu sehen, der Stern und die Engel. Vorn, in der linken Ecke des Bildes, sitzt Joseph.

Die Grundzüge des Bildes, Geburt, Magier und Hirten, Stern und Engel, stimmen mit der Erzählung der Evangelien überein, welche am Weihnachtstage und vorher in den Grossen Horen feierlich verlesen werden (Matth. 1, 18 bis 2, 23, Luk. 2, 1—20). Aber wie der Gottesdienst sich nicht mit ihrer Verlesung begnügt, so ist auch der Maler nicht gebunden, ihnen allein zu folgen. Die Gesänge des Gottesdienstes bewegen sich alle in denselben Gedanken und vertauschen dabei den ruhigen erzählenden Ton der Evangelien mit dem Tone inniger eigener Theilnahme, welche das einmal Geschehene immer von neuem geschehen sieht und die Festtheilnehmer zu tief ergriffenen Zeugen des Vorganges macht. Einige Proben mögen dies zeigen.[4]

„Begehen wir, Ihr Völker, die Vorfeier der Geburt Christi“, so beginnen die Gesänge schon am 20. December, „erheben wir unseren Geist

[1] Das., S. 101[a] (im Kanon des Mönchs Joannes), „Ἑρμηνεία“, §. 137, „Handbuch“, §. 206.

[2] Vgl. S. 89.

[3] „Ὡρολόγιον“, S. 221.

[4] „Μηναῖον“, (20.) Dec., S. 137 (von Anatolios), 145[a] (von Romanos, Vers α und ε).

und versetzen wir uns in Gedanken nach Bethlehem und betrachten wir das grosse Geheimniss in der Höhle. — Aufgegangen ist der Stern Jakobs in der Höhle. Auf denn! vollenden wir die Vorfeier, eilen wir im Laufe hin mit den Magiern, schliessen wir uns den Hirten an, sehen wir Gott in den Windeln, sehen wir die Jungfrau das Kind nähren. Erschütternder Anblick! Der König Israels, Christus, kommt herbei! — Christus naht, Bethlehem bereite Dich, schon erglänzt das Heil der Völker, mache die Krippe bereit, hole die Hirten, rufe die Magier aus Persien, die Scharen der körperlosen Geister rufen laut: «Der König der Himmel, Christus, kommt herbei!»" Am Festtage selbst heisst es dann[1], nach vielen zwischenliegenden Gesängen: „Im Verborgenen wurdest Du geboren in der Höhle, aber der Himmel gebrauchte den Stern als seinen Mund und verkündete Dich allen, und brachte Dir die Magier her zu gläubiger Verehrung; mit ihnen erbarme Dich unser." Der Schlusssatz „und brachte Dir die Magier her", bildet den bei jedem Verse wiederkehrenden Refrain, der später abgelöst wird durch einen ähnlich lautenden: „Er leitete die Magier zu Deiner Verehrung; mit ihnen erheben wir Dich, Lebensspender, Preis sei Dir." Dann folgt der schöne Kanon des Kosmas: „Christus wird geboren, lobsinget", und, mit ihm abwechselnd, ein zweiter Kanon des Johannes, beide in schwungvoller Sprache das Ereigniss besingend.[2] Unterbrochen werden die Kanones durch das „Synaxarion (συναξάριον)", wie die an jedem Feste vorgetragene zusammenfassende Erklärung der Feier heisst. Das Weihnachts-Synaxarion harmonirt mit dem künstlerisch empfehlenswerthen Aufbau des Bildes aus drei Gruppen, indem es den Festvorgang aus drei Scenen sich zusammensetzen lässt. Es lautet[3]: „Am 25. desselben Monats die Geburt im Fleisch, unseres Herrn und Gottes und Heilands Jesu Christi. (Folgen Verse und Erzählung des Vorgangs.) Am selben Tage die Anbetung der Magier. (Wie vorher.) Am selben Tage Gedächtniss der den Herrn schauenden Hirten. (Folgen Verse.) Ihm sei Preis in Ewigkeit der Ewigkeiten. Amen." Den Kanones sind zuletzt die sogenannten „Megalynaria", so genannt nach dem immer wiederkehrenden Anfangsworte „μεγάλυνον (erhebe)", eingestreut: „Erhebe, meine Seele, den in der Höhle geborenen König; erhebe, meine Seele, den von den Magiern angebeteten Gott; erhebe, meine Seele, den von dem Stern den Magiern Gezeigten; erhebe, meine Seele, u. s. w."

Dies sind wenige Proben aus der grossen Zahl verwandter Weihnachtsgesänge, welche wahrhaft unermüdlich dasselbe festliche Thema

[1] „Μηναῖον", (25.) Dec., S. 194ᵃ.
[2] Das., S. 198 fg.
[3] Das., S. 200 fg.

abwandeln. Sie genügen schon, um zu zeigen, wie die Gedanken der Festtheilnehmer wirklich keine andere Richtung nehmen können, als immer und immer wieder sich in dem einen gewohnten Bilde zu treffen: wie die armselige Höhle den Göttlichen umgibt, die Krippe ihn aufnimmt, wie die Magier, vom Sterne geführt, mit Geschenken ihm nahen, wie die Hirten die Botschaft vernehmen und die Engel vom Himmel herab das Gloria (δόξα) singen.

Andere Festgesänge gehen näher auf die einzelnen Bestandtheile des Vorganges ein und steigern die Lebendigkeit der Handlung durch Vergegenwärtigung von Zwiegesprächen. Mit ihrer Hülfe wird man sich leicht in die einzelnen Scenen, welche das Bild zusammensetzen, hineindenken, wie die Festtheilnehmer es lange Zeit hindurch, zwölf Tage lang (20.—31. December), thun.

In seiner ersten Ueberraschung hatte Joseph gesagt[1]: „Maria, was ist das für ein Schauspiel, das ich da an Dir sehe? Ich bin in Zweifeln und ausser Fassung, und bin bestürzt in meinem Sinn! Gehe jetzt schnell aus meinen Augen u. s. w.“ Aber bald sagt er[2]: „Nachdem ich in den Propheten geforscht habe und von dem Engel angerufen bin, habe ich mich überzeugt, Maria wird auf unerklärliche Weise Gott gebären.“ „Als Joseph[3], von Kummer gequält, nach Bethlehem fortzog, da riefst Du, Jungfrau, ihm zu: «Was bist Du betrübt und unruhig, dass Du mich guter Hoffnung siehst? Kennst Du gar nicht das furchtbare Geheimniss in mir? Lege fortan alle Besorgniss ab und erwäge das Wunderbare: Gott steigt herab auf die Erde aus Erbarmen und ist jetzt in meinem Leibe Fleisch geworden. Ihn wirst Du sehen, wenn er geboren wird, wie er geruhte, und von Freude erfüllt wirst Du ihn anbeten als Deinen Schöpfer, den die Engel unaufhörlich besingen und preisen, mit dem Vater und dem heiligen Geiste.»“ Hiernach kann Joseph in den Bildern auf zweierlei Weise aufgefasst werden. Meistens sitzt er, in Betrübniss den Kopf auf den Arm stützend, abseits von Mutter und Kind, in der einen Ecke des Bildes. Eine edlere Auffassung aber kommt diesen Bildern gegenüber im Handbuche zum Durchbruch und lässt ihn, wie Maria es vorhergesagt hatte, verehrungsvoll, die Arme gekreuzt, vor dem Kinde knien.[4] Diese schöne Auffassung hat leider wenig oder keine Nachfolge gefunden, und die erstere, eigentlich nur episodisch vor der Geburt berechtigte, hat völlig die Herrschaft.

[1] Das., S. 183 (von Sophronios, Patriarch von Jerusalem).
[2] Das., S. 185.
[3] Das., S. 190.
[4] „Ἑρμηνεία“, §. 165, „Handbuch“, §. 213.

Nachdem die Geburt erfolgt ist, widmet sich Maria in Liebe und Demuth dem Kinde, „das sie, sich niederbeugend, wie eine Magd anbetet“[1] und in die Krippe legt.[2] „Wie sie ihn sah[3] und in ihren Händen hielt, die Allerreinste, redete sie den Schöpfer also an: «Süssestes Kind, wie sehe ich Dich als Neugeborenen und kann nicht verstehen Deine unendliche Herablassung. Ich besinge Deine Macht, ich bete an Deine Barmherzigkeit, mit der Du gekommen bist, die Welt zu erlösen.» «Freue Dich, Mutter, dass Du mich als Neugeborenen auf Deinen Armen ruhen siehst, denn ich kam, die ganze Welt zu erlösen.» «Dich, Du jungen Neugeborenen, sehe ich in der Krippe liegen, und mein Auge dringt nicht in die unaussprechliche Tiefe des Geheimnisses, wie ich auch nach der Geburt unversehrt geblieben bin, die Gesetze der Natur überschreitend? Welches Lob soll ich Dir entgegenbringen? Wie soll ich Dich preisen?» sprach die Jungfrau.“ Das Handbuch greift hier wieder, wie bei der Auffassung Joseph's, den schönsten Zug heraus, die Zeit des obigen Zwiegesprächs, wie die Mutter Christus auf den Armen hält, um ihn in die Krippe zu legen; in anderen Bildern (Lawra Nikolauskapelle, Dochiariu) hat sie dies bereits gethan und verehrt noch kniend das Kind.

Dass das Kind nach der Geburt gebadet worden wäre, ist dem Gottesdienste unbekannt. In manchen Bildern findet sich die betreffende Badescene, als Gegenstück zum sitzenden Joseph, in der anderen Ecke des Bildes (Pawlu Georgskapelle), in manchen fehlt sie (Lawra Nikolauskapelle und Klosterkirche). Das Handbuch hat auf diese Nebenscene verzichtet.

Die Magier reiten nun herbei, das Kind zu verehren. Herkömmlich ist es, ihnen in den Bildern als Kopfbedeckung keine Kronen zu geben, sondern Mützen, wie die Priester des Alten Testamentes sie sonst tragen. Die Weihnachtsgesänge nennen sie meistens nur „Magier“, manchmal[4] aber auch „Könige“, und die jüngste Aeusserung[5] über ihren Rang nennt sie „vielleicht Könige“. Das Handbuch gibt ihnen königliche Gewänder und erwähnt bei dem einen Magier der Anbetung eine Krone.

Soeben hat Maria das Kind inniglich geküsst und angeredet[6]: „Höchster Gott, unsichtbarer König, wie sehe ich Dich und kann das Geheim-

[1] „Μηναῖον“, (20.) Dec., S. 146^a.

[2] Das., (22.) Dec., S. 152^b, nach Lukas, 2.

[3] Das., (27.) Dec., S. 222^b (von Joseph).

[4] Das., S. 140^a (Kanon des Joseph), 155^a, 163^b, 166^a (anderer Kanon des Joseph), 197^a (von Mönch Joannes), 197^b, 201^b (Kanon des Kosmas) u. s. w. Schon der verlesene Ps. 71 (das., S. 186), spricht von der Anbetung aller Könige der Erde.

[5] „Ὡρολόγιον“, S. 225, Bemerkung des Herausgebers, des um die kirchliche Literatur sehr verdienten Bartholomäos Kutlumusianos († 1852).

[6] „Μηναῖον“, (28.) Dec., S. 223.

niss nicht verstehen Deiner unermesslichen Armuth; denn eine ganz kleine und noch dazu fremde Höhle nimmt Dich auf bei Deiner Geburt"; da „hörte sie die Magier, die vor der Höhle standen, und sprach zu ihnen: «Wen suchet Ihr? denn Ihr kommt, wie ich sehe, aus fremdem Lande, Perser dem Aussehen, aber nicht der Gesinnung nach.»" „Die Allreine sprach zu ihnen in Verwunderung[1]: «Saget mir doch, wie wisst Ihr, die Ihr Feuer und Sonne verehrt und in Finsterniss wandelt, dass der über Ermessen das Weltall Erleuchtende Fleisch geworden ist und in der Höhle geboren ward, um auf Erden und aus Mitleid der Welt das grosse Erbarmen zu erweisen?» «Wir, die Magier», antworteten sie der Reinen, «folgten den Worten des Balaam. Wir suchten dem Aufgange des reinen und glänzenden Sternes nahe zu kommen. Da wir seinen ungewohnten Schein sahen, säumten wir nicht, von ihm geführt, die Reise zu machen. Wer ist es nun, den Du als Kind auf den Armen hältst? Wie wurdest Du gewürdigt, diesem Geheimnisse zu dienen, verehrungswürdige Panagia, durch das die Welt das grosse Erbarmen fand?» «Ich werde es Euch sagen, die Ihr fraget», sagte die Maid den Magiern, «was über alle Vernunft und Vorstellung ist. Denn ich sehe, dass Ihr auf Eingebung meines Kindes hierher kommt. Neue und wunderbare Dinge, wie Ihr sehet. Denn der zeitlos mit dem Vater gleichen Sinnes ist, hat freiwillig meine Armuth angenommen, um zu bereichern, die geistig arm sind und die göttliche Lebensweise des Paradieses verloren haben. Er ist es, der der Welt das grosse Erbarmen schenkt.»"

So klar erkennbaren und reinen Empfindens treten die Jungfrau und die Magier dem Maler vor die Seele.

Auch die Hirten auf dem Felde vernahmen das Ereigniss. „Das Heer der Engel liess das Spiel der Hirtenflöten verstummen, indem es rief[2]: «Höret auf mit Eurer Nachthut, Ihr Führer der Heerden, stimmet den Jubelgesang an, geboren ist Christus, der Herr, der geruht hat, als Gott das Geschlecht der Menschen zu erlösen.»" Die Hirten lassen im Bilde das Spiel, nur zuweilen (Handbuch griechische Ausgabe, Lawra Klosterkirche) hält noch einer das Instrument am Munde, um dem Beschauer das frühere Thun anzuzeigen.

Jede Gruppe und jede Figur im Bilde erhält Leben durch solche Festgesänge der beiden Chöre in der Kirche. Der lebensvolle Gottesdienst wirkt auf den Maler, wie auf jeden aufmerksamen Festtheilnehmer.[3]

[1] „Μηναῖον", (30.) Dec., S. 234^b fg.

[2] Das., (24.) Dec., S. 173^b.

[3] Auch von den sieben prophetischen Stellen, welche dem Maler zur Beischrift empfohlen werden („Ἑρμηνεία", §. 136, „Handbuch", §. 205), sind ihm mindestens vier

Jene Gesänge und viele ähnliche ertönen noch jetzt wie vor Jahren alljährlich bei der Weihnachtsfeier, und die gleichen Gedanken schliessen noch stets zu dem gleichen Weihnachtsbilde zusammen.

In den Bereich des Weihnachtsfestes fallen auch einige andere Bilder, welche die auf die Geburt folgenden Begebenheiten schildern: die Anbetung der Magier (im Handbuche als besonderes Bild behandelt), die Flucht nach Aegypten und der Kindermord.[1] Das Gedächtniss der Anbetung begeht die Kirche, wie gesagt, zusammen mit der Feier der Geburt am Weihnachtstage, das Gedächtniss der Flucht am folgenden Tage, dem 26., das des Kindermordes am 29. December.

Nur der Kindermord kommt in den vorhandenen Kirchenfresken des Athos als selbständiges Bild vor. Alles im Himmel und auf Erden freut sich, dass der König Aller erschienen ist; nur Herodes ist betroffen, er und die prophetentödtenden Juden.[2] „Herodes der Ungerechte erschrak[3] beim Anblicke des die ganze Schöpfung überstrahlenden Sternes. Und er entriss die Säuglinge den mütterlichen Armen. Aber Elisabeth nahm den Johannes und rief den Fels an: «Nimm auf die Mutter mit dem Kinde!» Der Berg nahm den Vorläufer Christi auf." Dementsprechend zeigt das Bild links den Urheber des Bösen, Herodes, in der Mitte die figurenreiche Mordscene selbst, rechts die dem Felsen zueilende Elisabeth mit ihrem Kindchen. Ausserordentlich lebendig wird die Gegenwehr der unglücklichen Mütter geschildert in Fresken des 16. Jahrhunderts, denen es eigentlich, bei dem tiefen Stande der byzantinischen Malerei jenes Jahrhunderts, nicht zuzutrauen ist: die lebendigsten Figuren sind raffaelischer Erfindung, dem Stiche Marcantons entnommen, welcher in den meisten Kindermord-Fresken jener Zeit (Lawra Klosterkirche, Kutlumusi, Dochiariu) als Vorlage benutzt worden ist.

Nach den genannten Bildern, unter denen das Bild der Geburt die unvergleichlich grösste Wichtigkeit besitzt, kommen noch manche andere in Betracht, wenn man sich fragt, welchen Stoff die Malerei der Weihnachtsfeier überhaupt verdankt. Christus als „Emmanuel" und Christus als „Engel des Grossen Raths" sind in Weihnachtsprophezeiungen, ersterer auch in einem Weihnachts-Evangelium, heimisch. Die „Wurzel Jesse", aus welcher der Stammbaum Christi emporwächst, wird in der Weih-

durch den Gottesdienst übermittelt: Ps. 71, Jesaias 9, 6, Michäas 5, 2 (aufgenommen Matth. 2, 6), Baruch 3, 35 fg. werden unter anderem verlesen („Μηναῖον", Dec., S. 186, 195[b], 183[b], 185[b]).

[1] Vgl. „Ἑρμηνεία", §. 166, 168, 169, „Handbuch", §. 214, 216, 217

[2] „Μηναῖον", (29.) Dec., S. 231[a].

[3] Das., S. 228[b] (von Andreas Kretes).

nachtszeit am häufigsten erwähnt, wie denn den Voreltern Christi der Sonntag vor Weihnachten gewidmet ist, und dringt wol von hier aus, durch Vermittelung der Mariengesänge, der sogenannten Theotokien, in andere Festzeiten des Jahres hinüber. Auch das Bild, welches die Gottesmutter mit dem Kinde von Geschenkbringern umgeben zeigt und nach den Anfangsworten „Die Engel den Hymnos" zu benennen war, wurzelt direct im Weihnachtsgottesdienste. An diese Bilder darf hier nur kurz erinnert werden[1], da sie nicht zu dem gewöhnlichen Kreise der Festbilder gehören, sondern nur mit einem der grössten in ihm vertretenen Feste inhaltlich zusammenhängen.

3. Darbringung Christi.

Vierzig Tage nach der Geburt erfolgt die Darbringung des Kindes, oder, nach dem Ausdrucke der griechischen Kirche, die „Hypapantie (ὑπαπαντή)", d. h. die Begegnung (Christi mit Simeon), dementsprechend gefeiert am 2. Februar.[2]

Joseph und Maria, nach dem Gesetz ein Paar Tauben tragend, bringen das Kindlein in den Tempel, um es dem Herrn darzustellen. Der fromme Simeon, dem die Offenbarung geworden war, er solle nicht sterben, bevor er den Christus des Herrn geschaut, kommt, vom Geiste getrieben, gleichfalls in den Tempel und nimmt, Gott preisend, das Kindlein auf die Arme. Die Prophetin Anna ist zugegen. Dies ist die Erzählung des verlesenen Evangeliums (Luk. 2, 22 fg.) und zugleich der wesentliche Inhalt des Bildes.

Darüber hinaus kennt die Kirche die Worte, welche die Prophetin gesprochen hat[3]: „Dieses Kind ist der Herr, der Himmel und Erde befestigt hat." Im Bilde stehen diese Worte auf einem Zettel, den die Prophetin hält. Wenn das Kindlein auf dem Arme des Simeon segnend dargestellt wird, während im Evangelium vielmehr Simeon Joseph und Maria segnet, so folgt der Maler, in Uebereinstimmung mit dem Wortlaute eines Festgesanges[4], der Gewohnheit, Christus segnend darzustellen.[5]

[1] Sie sind behandelt auf S. 102, 80 fg.

[2] Acht Tage nach der Geburt erfolgt zunächst die Beschneidung Christi (Περιτομή), am 1. Januar gefeiert. Aber sie fehlt in den Fresken des Athos und fehlt auch im Handbuch. Die griechische Kirche vermeidet dieses Bild. An denselben Festtag erinnert dafür ein anderes Bild, der zwölfjährige Christus im Tempel (s. S. 75).

[3] „Μηναῖον", (3.) Febr., S. 19 (Synaxarion des Simeon- und Anna-Tages), vgl. „Ἑρμηνεία", §. 167, „Handbuch", §. 215.

[4] Das., S. 14[a].

[5] Die beiden in der „Ἑρμηνεία", §. 136, „Handbuch", §. 205, zur Beischrift empfohlenen Sprüche des Moses sind dem verlesenen 13. Kapitel des Exodus entnommen („Μηναῖον", S. 40), der eine in der Fassung des verlesenen Evangeliums (Luk. 2, 23).

4. Taufe Christi.

Das Fest der Taufe Christi (βάπτισις) wird am 6. Januar gefeiert. Die Nachfeier des Weihnachtsfestes, bis zum 31. December reichend, und die Vorfeier des Tauffestes, am 2. Januar beginnend, berühren sich fast. Das neue Fest beginnt naturgemäss mit Erinnerung des alten: „Glänzend war das vergangene Fest, glänzender ist, Heiland, das kommende“[1]; „Ihr Engelsmächte, ziehet herbei von Bethlehem an die Fluten des Jordan.“[2]

Kein Fest ausser Weihnachten und Ostern wird so unter allgemeinem Jubel der Natur gefeiert wie dieses. Himmel und Erde, die Gestirne und die irdischen Schöpfungen, nehmen Theil an der Freude über die rettungbringende Erscheinung Christi. „Jordanfluss[3], erfülle Dich mit Freude, Erde und Meer, Berge und Gipfel, und Herzen der Menschen, hüpfet, da Ihr das geistige Licht aufnehmt.“

In dieser festlichen Jubelstimmung gestaltet sich die Scene wiederum sehr lebendig. „Es spricht Christus zu Johannes“, der sich, wie es im Evangelium steht (Matth. 3, 14), anfänglich weigert, ihn zu taufen: „«Komm her[4], Täufer, verrichte die Hauptsache des fremdartigen Geheimnisses»; komm, strecke schnell Deine Hand aus und berühre den Scheitel dessen, der den Kopf des Drachen vernichtet und das Paradies geöffnet hat, das einst die Uebertretung, der Genuss vom Baume, infolge des Truges der Schlange verschloss, u. s. w. Kommt, Ihr Gläubigen alle, verlassen wir Judäa, durchwandern wir die Wüste des Jordan und schauen wir heute dort den für uns Fleischgewordenen, wie er die Taufe in den Fluten des Jordan fordert, von dem Täufer, der abwehrt und voll Furcht ruft: «Ich wage nicht durch Handauflegen das Feuer mit irdischer Hand zu berühren. Der Jordan und das Meer flohen, Heiland, und wendeten sich fort. Und ich, wie soll ich die Hand auflegen auf Deinen Scheitel, vor dem die Seraphim erzittern? Der Jordan wich zurück, als Elisa ihn mit dem Schafpelze des Elias schlug. Wie sollte er nicht in Abgrund und Tiefe tauchen, da er Dich nackt sieht in den Fluten? Und wie soll er mich nicht verbrennen, da er von Dir ganz in Flammen steht?» «Was zauderst Du, Täufer, meinen Herrn zu taufen?», ruft der Jordan dem Johannes zu, «was verzögerst Du die Reinigung der Vielen? Die ganze Schöpfung hat er geheiligt. Lass auch mich und die Natur der Wasser heiligen, denn dazu ist er erschienen.»“ So treten Christus und der Täufer, der

[1] „Μηναῖον“, (2.) Jan., S. 12^{b} (von Joannes Monachos).
[2] Das., S. 19^{b} (von Theophanes).
[3] Das., S. 12^{b}.
[4] Das., S. 13^{a} (von Andreas Hierosolymites).

Jordan und der Täufer, in lautes Zwiegespräch: ein bewegtes Bild entsteht vor den Augen der Festtheilnehmer.

Einzelne Züge dieses Bildes sind zuerst durch zwei Psalmen, die mit anderen zusammen in den Grossen Taufhoren ertönen, angeregt worden.[1] „Das Meer sah und entfloh, der Jordan wandte sich zurück. Die Berge hüpften wie die Widder, und die Höhen wie die Lämmer. Was ist Dir, Meer, dass Du entflohst, und Dir, Jordan, dass Du Dich zurückwandtest u. s. w.?“ sagt der eine dieser Psalmen (Ps. 113). „Die Wasser sahen Dich, o Gott, die Wasser sahen Dich und erschraken, der Jordan wandte sich zurück, da er den heiligen Geist in Gestalt der Taube herabkommen und Dich umfliegen sah, da er den Unsichtbaren sichtbar, den Schöpfer fleischgeworden, den Herrn in Knechtsgestalt sah“, führt der Priester unter bestimmter Deutung jenes Psalmes auf das Ereigniss der Taufe in einem langen Gebete aus.[2] „Das Meer sah und entfloh, der Jordan wandte sich zurück; was ist Dir, Meer, u. s. w.“ wiederholt oftmals der Chor, immer wieder die Gestalten des weichenden Jordan und des Meeres erwähnend, sodass man schliesslich unwillkürlich nach ihrer malerischen Darstellung verlangt. Ein anderer der Psalmen (Ps. 73) besagt: „Aber Gott, unser König von Ewigkeit, bereitete Erlösung inmitten der Erde. Du hast überwunden das Meer in Deiner Kraft, Du hast die Köpfe der Drachen auf dem Wasser zerschmettert.“ Auch dieser Zug der Drachenüberwindung geht in die Gesänge und aus ihnen in die allgemeine Vorstellung über, sodass er zuweilen gleichfalls im Bilde Ausdruck sucht. „Er, der König der Ewigkeiten, bildet von neuem den verderbten Adam, zermalmt in Jordans Fluten verborgener Drachen Köpfe“, so beginnt der Festags-Kanon des Kosmas, in directer Deutung dieses Zuges auf die Taufe.[3] Der andere Kanon desselben Tages, von Johannes Damascenus, erwiedert zustimmend[4]: „Zu dieser lebengebenden Weide führend jagt Gott-Logos über der Drachen Schlupfwinkel dahin“ und führt weiterhin aus: „Den der Schöpfer im Dunkel dichtgedrängter Sünden aus unentfliehbaren Umgarnungen mit seinen Händen löst, stellt er hin, über die Schultern ihn emporhebend, nun in starkfliessenden Fluten ihn freispülend von der alten Schmach der Verderbtheit des alten Adam. Ehrfurchtsvoll lasset uns eifrig hinlaufen zu den reinen Quellen des Heilsflusses.“

[1] „Μηναῖον“, S. 57 (Ps. 113), 54 (Ps. 73). In die Grossen Taufhoren sind zwölf Psalmen aufgenommen: Ps. 5, 22, 26, 28, 41, 50, 73, 76, 85, 90, 92, 113.

[2] Das., S. 68[b] (Gebet des Sophronios, Patriarchen von Jerusalem).

[3] Das., S. 72 (Kanon des Kosmas).

[4] Das., S. 73 (Kanon des Johannes Damascenus).

Viele lebensvolle Züge boten sich dem Maler beim Anhören dieser Preislieder dar. Die Engel sieht er herbeikommen, Meer und Jordan werden ihm zu Personen, mit Empfindungen und Sprache begabt, Christus tritt auf die Köpfe der Drachen, der Jordan steht in Flammen, die Menschen eilen herbei und empfangen in den Wellen das von der Erbsünde reinigende Bad. Ein mit diesen sämmtlichen Zügen angefülltes Bild würde leicht an Natürlichkeit verlieren, ein mit wenigen bedachtes gewinnt an Lebendigkeit. So findet sich auch nicht alles Erwähnte auf einem Bilde vereinigt. Nur die Engel, Meer und Jordan sind ständig wiederkehrende Nebenfiguren, die nur bei Platzmangel ausbleiben. Selten wird die Nebenscene der anfänglichen Weigerung beigefügt (Lawra Nikolauskapelle und Klosterkirche), selten treten die Flammen in die Erscheinung (vielleicht Pawlu Georgskapelle am Ufer[1]), selten auch der Sieg Christi über die Drachen (Xenophontos): Christus tritt einen Stein nieder, unter dem vier Schlangenköpfe sich hervorbäumen. Derartige Züge stehen dem Maler zur Verfügung, wenn er den Drang fühlt, sein Bild reicher, interessanter zu gestalten. Sie dienen dazu, die weit- und tiefgreifende Wirkung der Taufe, wie die Kirche sie in der umgebenden Welt erkennt, zu veranschaulichen.

Inmitten dieser Umgebung sieht man als die beiden Hauptpersonen der Handlung den Täufer und Christus, über Christus die Taube des heiligen Geistes, und neben Christus die erwähnten Engel.[2] Christus beugt sein Haupt. So führt ihn unter anderen Gesängen beispielsweise ein Kanon des Joseph vor Augen[3]: „Staunen ergreift den Himmel und die Heerscharen der Engel, da sie Dich wie einen Knecht herankommen sehen, Christus, zu Deinem Knechte, und Dich nach der Taufe verlangen sehen. Johannes, jubele, denn es kommt, der alle reinigt, der Herr, in Niedrigkeit sich Deiner Hand zu beugen, um mich Erniedrigten durch göttliche Taufe zu erhöhen.“ Den Täufer redet Christus an, ihm zusammen mit den Engeln zu dienen.[4] Die Engel staunen über den fremdartigen Anblick, sie staunen in Furcht und Freude, sie preisen und fürchten den Herrn.[5] Seinen Anblick können die Cherubim nicht ertragen, ihn können die Seraphim nicht ansehen; sondern in Furcht stehen sie neben ihm, seine Macht preisend und rühmend.[6] „Nachdem die leuchtenden

[1] Sicher in einer Miniatur (Gregor von Nazianz aus dem 11. Jahrhundert, Paris, Nr. 533): Strzygowski, „Iconographie der Taufe Christi“ (1885), S. 21 und Taf. III.

[2] Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 172, „Handbuch“, §. 220 (mit Jordan, aber ohne Meer).

[3] Das., S. 25ᵃ (Kanon des Joseph).

[4] Das., S. 20ᵇ (von Anatolios).

[5] Das., S. 27ᵃ, 58ᵃ, 48ᵃ.

[6] Das., S. 71ᵃ.

Schichten des Himmels sich aufgethan haben[1], sieht der Geweihte den Geist, wie er vom Vater ausgeht und auf dem allreinen Logos sich niederlässt, gekommen in unsagbarer Weise wie eine Taube; und er bedeutet die Völker, zum Herrn zu eilen." „Bei der Taufe des Herrn im Jordan wurde offenbar die Anbetung der Dreieinigkeit[2]: denn die Stimme des Schöpfers zeugte für Dich, indem sie Dich «lieber Sohn» nannte, und der Geist in Gestalt der Taube bekräftigte die Sicherheit des Wortes."

In gehobener Stimmung mit zahlreichen Preisliedern dieser Art wird das Fest gefeiert. Wie die griechische Kirche, vom Jubel ergriffen, die biblische Erzählung lebendiger, reicher, ergreifender gestaltet, so wünscht sie sie auch im Bilde zu sehen, mit den Engeln, dem Meere, dem Jordan, vielleicht auch bedeutsamen Einzelzügen. So sprechen die Bilder in vorzüglicher Weise die herrschende Auffassung aus.

Wieder wie bei der Weihnachtsfeier ist der Gewinn, den die Kunst aus der Feier zieht, ein grösserer, als er sich aus dem einen Bilde erkennen lässt. Die Taufe Christi wird alljährlich an ihrem Festtage symbolisch an einem Kreuze im Klosterbrunnen wiederholt und bewirkt dann in demselben die Weihe des Wassers. Der Weihbrunnen entnimmt daher mit Recht seinen reichen Bildschmuck dem bilderreichen Gottesdienste des Tauffestes. Aber wiederum möge die blosse Erwähnung dieser besonderen Bilder hier genügen. Sie sind schon besprochen worden[3], auch würde ein längeres Verweilen bei ihnen die Betrachtung der Reihe von Festbildern in der Kirche zu lange unterbrechen.

In dieser Reihe der Festbilder schliesst sich an das Bild der Taufe das der Verklärung.

5. Verklärung Christi.

Bei der Verklärung Christi (μεταμόρφωσις, 6. August) erscheint Christus auf dem Gipfel des Berges Thabor zwischen Moses und Elias, von hellem Lichte umflossen. Seine weisse Gestalt sendet Lichtstrahlen aus. Die Apostel, welche ihn begleiteten, sehen die lichte Erscheinung und fallen bestürzt auf ihr Angesicht. In kleinen Figuren zeigen zwei Nebengruppen links den Aufstieg zum Berge, rechts den Abstieg.

Diese regelmässig wiederkehrende Darstellung beruht auf dem Bibeltexte und den gottesdienstlichen Gesängen, welche die lebensvollsten Züge des Textes, das Leuchten und Blitzen, das Erstaunen und die Be-

[1] Das., S. 74a (Kanon des Johannes Damascenus).
[2] Das., S. 71b, ähnlich 75a (Kanon des Kosmas).
[3] Auf S. 86 fg.

stürzung ohne wesentliche Zuthaten aufnehmen, nur dass sie die drei verklärten Personen nicht in blossem Gespräche, nicht gleichberechtigt erscheinen lassen, sondern den Vertretern von Gesetz und Prophetenthum eine untergeordnete, dienende Rolle gegenüber dem in ihrer Mitte stehenden Gottessohne zuweisen.[1] Die Anwesenheit Gottvaters, durch seine Stimme aus den Wolken herab bezeugt, kommt im Bilde gewöhnlich nicht zum Ausdrucke. Nur ausnahmsweise erscheint auch die Hand Gottes, und weist der Maler den Engeln, „den mit Furcht und Zittern dienenden“[2], die Rolle zu, Moses und Elias herbeizutragen (Lawra Nikolauskapelle).

Das Bild ist übersichtlich gegliedert und dabei festgefügt, indem jede Gruppe, fast jede Person, geistig nach dem Mittelpunkte des Ganzen, dem Verklärten, hin gravitirt.

6. Erweckung des Lazarus.

Am Sonnabend vor Palmsonntag wird die Erweckung des Lazarus (ἔγερσις τοῦ Λαζάρου) gefeiert. Sie bildet die Einleitung der Osterzeit, denn sie erregt die Wuth der Juden gegen Christus, die zu Leiden und Tod führt, und kräftigt durch ihr Beispiel die Hoffnung auf allgemeine Auferstehung, welche einen Grundzug dieser Feier bildet.[3]

Die Bilder der Erweckung veranschaulichen die Erzählung des allein von ihr sprechenden Johannes-Evangeliums (Joh. 11), welcher auch der Gottesdienst keine Züge von Bedeutung hinzufügt, wenn man nicht eine Fortbildung darin sehen will, dass in den Bildern beide Schwestern dem Herrn zu Füssen fallen, Martha sich also hierin Maria anschliesst, was nicht ausdrücklich geschrieben steht, aber völlig natürlich ist. Der Thränen beider Schwestern erbarmt sich ja der Herr.

Christus, zu dessen Füssen die Schwestern liegen, nimmt die Mitte des Bildes ein, hinter ihm sind die Apostel, vor ihm das Grabmal, von dem der Stein weggewälzt wird, und die weinenden Juden. Der Todte vernimmt die Worte „Lazarus, komm heraus“ und steht schon aufrecht im Grabe, eingewickelt in die Leichentücher.[4]

Auf die Feier, welche durch dieses Bild veranschaulicht wird, folgt der Palmsonntag.

[1] Vgl. „Μηναῖον“, Aug., S. 24—39 und weiter; über die dienende Rolle des Moses und Elias das. S. 34, 37[a], 42[b] u. s. w., sowie die Beschreibung des Bildes in der „Ἑρμηνεία“, §. 208, im „Handbuch“, §. 257.

[2] Das., S. 31[b] (von Anatolios).

[3] Vgl. „Τριῴδιον“, S. 330[b] (Synaxarion).

[4] Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 227, „Handbuch“, §. 276.

7. Palmtragung.

Die Palmtragung (βαϊοφόρος), am Palmsonntag gefeiert, hat den Einzug Christi in Jerusalem zum Gegenstande. Christus reitet zum Stadtthore, von den Jüngern gefolgt.

Im Bilde breitet nicht, wie es in der Schrift heisst, das Volk selbst Gewänder auf den Weg und streut Zweige, sondern die Kinder thun es, wie sie im Evangelium (Matth. 21, 15) unmittelbar nach dem Einzuge ihm im Tempel entgegenjauchzen. Denn die Kinder frohlocken heute über ihn, der sie von dem alttestamentlichen Opfer befreit, indem er für alle, Jung und Alt, selbst das Opfer übernimmt.[1] Der Beifall der Kinder ist von David in den Psalmen vorausgesagt, ebenso wie die Freude Zions vom Propheten Zacharias. Beide Stellen: „Aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge hast Du Dir Lob bereitet" (Ps. 8, 3), und „Freue Dich sehr, Tochter Zion, siehe Dein König kommt zu Dir, sitzend auf einem Eselsfüllen" (Zach. 9, 9), stehen schon im Evangelium des Tages, und werden danach sowol im Synaxarion des Tages erwähnt, als auch vom Verfasser des Handbuchs zur Beischrift des Bildes empfohlen.[2]

Auf den Palmsonntag folgt die Charwoche, oder wie die griechische Kirche sie nennt, die Grosse Woche (μεγάλη ἑβδομάς). Schon am Montag beginnt die Feier der Leiden Christi, an diesem ersten Tage begangen mit dem Gedächtnisse des Patriarchen Joseph, der als Typus Christi angeführt wird, und des Feigenbaums, den Christus verdorren liess. Am Dienstag wird das Gedächtniss der Parabel der klugen und thörichten Jungfrauen gefeiert, am Mittwoch das der Salbung Christi durch das Weib zu Bethanien.[3]

Diese ersten Gedächtnissfeiern der Woche sind im Verhältniss zu den folgenden von geringer Bedeutung und werden dementsprechend nur in seltenen Ausnahmsfällen mit Bildern bedacht.[4]

[1] „Τριῴδιον", S. 338ᵃ.

[2] Matth. 21, 1–17, (ausser 12–14) im Morgengottesdienst verlesen, Johannes 12, 1–18, in der Liturgie verlesen; „Τριῴδιον", S. 338 (Synaxarion); „Ἑρμηνεία", §. 136, „Handbuch", §. 205.

[3] Montag betr. s. „Τριῴδιον", S. 345, Dienstag das., S. 352, Mittwoch das., S. 357 (die Synaxarien).

[4] In Dochiariu sind oberhalb der Säulen Patriarchen gemalt: für Joseph ist der Platz neben den Passionsbildern ausgewählt (über der Südwestsäule). In derselben Kirche sind auch der verdorrte Feigenbaum (Nordost-Eckraum), die Parabel von den zehn Jungfrauen (Südchor) und die Salbung Christi durch das Weib (Südchor) dargestellt. Letztere sieht man auch in der Klosterkirche zu Lawra nahe den Passionsscenen (im westlichen Tonnengewölbe) abgebildet.

Die folgenden Tage dagegen sind als die wichtigsten des ganzen Jahres anzusehen und fordern in jeder Kirche Verkörperung in Bildern. Zunächst der Gründonnerstag weist eine vierfache Feier auf, welche dem heiligen Abendmahle und drei anderen sich anschliessenden Vorgängen gilt.

8. Abendmahl.

Das Abendmahl (δεῖπνος ὁ μυστικός) kann in zwei ganz verschiedenen Weisen aufgefasst werden, entweder als Beginn der Leidensscenen oder als Einsetzung des Sakramentes von Brot und Wein.

Die erstere, einfach geschichtliche Auffassung herrscht im Festtagsbilde. Das Bild zeigt Christus und die Jünger um den Tisch versammelt, auf dem man Brot, Schüsseln und Wein sieht. Der evangelische Vorgang wird ohne Aenderung wiedergegeben, mit deutlicher Kennzeichnung des Johannes und Judas. Der Jünger, den Christus liebte, ruht an seiner Brust, und der Jünger, der ihn verrathen wird, macht die Geberde, die ihn als Verräther bezeichnet, streckt die Hand nach der Schüssel aus.[1] Der Maler hält sich an die Evangelien, ist aber nicht zu buchstäblicher Befolgung des Schriftwortes verpflichtet, wo dieselbe der Natürlichkeit Eintrag thun würde: obwol die Evangelien und das Synaxarion deutlich sagen, dass Christus und die Apostel, wie es der alten Sitte entsprach, beim Mahle gelegen haben[2], so lässt er sie doch, wie es die neuere Sitte verlangt, vielmehr sitzen.

Die andere, liturgische Auffassung ist den Festtagsbildern fremd, kommt aber regelmässig an anderer Stelle, in der Apsis nahe dem Altare, im Bilde der Abendmahlsspende zur Darstellung, wie bereits früher dargelegt wurde.[3] Dann bleibt das Mahl selbst und die Versammlung der Jünger um den Tisch unbeachtet: Christus steht, mit erzpriesterlichem Gewande angethan, vor einem Altare, und die Jünger treten ehrfurchtsvoll heran, Brot und Wein von ihm zu empfangen. In diesem Falle hat der Kern der Handlung, auf welchen es an der besonderen Stelle der Kirche allein ankommt, die äussere Form völlig umgestaltet.

In ersterer Auffassung vergegenwärtigt das Abendmahlsbild eine der vier Scenen, deren Gedächtniss an dem einen Tage vereinigt ist.

[1] So wenigstens in der „Ἑρμηνεία“, §. 238, „Handbuch“, §. 287, auch z. B. in der Klosterkirche zu Lawra.

[2] Luk. 22, 14 und Matth. 26, 20 (ἀνέπεσε und ἀνέκειτο), beide an jenem Tage verlesen; „Τριῴδιον“, S. 366a (Synaxarion: ἀνεκλίθη).

[3] Auf S. 63.

Diese sind: die Fusswaschung (ὁ νιπτήρ), das Abendmahl (ὁ μυστικὸς δεῖπνος), das Gebet am Oelberge (ἡ προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ), der Verrath (ἡ προδοσία).[1] Bisweilen werden alle vier Scenen gemalt, und es bleibt dann dem Maler überlassen, ob er jede derselben einzeln darstellen (Protaton, Dionysiu, Dochiariu) oder sie zu zwei und zwei im selben Bildfelde (Lawra Klosterkirche, Kutlumusi) vereinigen will, während die Vereinigung aller vier Scenen zu einem einzigen Bilde aus künstlerischer Rücksicht unterbleibt.

9. Leiden und Kreuzigung.

Alljährlich am Charfreitag feiert die Kirche den welterschütternden Tod Christi, seine Kreuzigung. An diesem herben Erinnerungstage und dem zugehörigen Vorabende ziehen alle Scenen, welche die Leidensgeschichte Christi bilden oder begleiten, aus den Evangelien verlesen und im Synaxarion zusammengefasst, vor dem Geiste vorüber. Sie werden in manchen Kirchen (16. Jahrhundert) durch ausführlich erzählende Bilder erläutert.[2] Diese Bilder stellen dann vor: Christus vor Annas und Kaiphas (beides in einem Bilde), die Verleugnung des Petrus, Christus vor Herodes, die Handwaschung des Pilatus, Judas' Reue und Selbstmord, die Geisselung, die Verspottung, die Kreuztragung. Als Hauptbild folgt die Kreuzigung. Diese wird zuweilen von zwei zugehörigen Bildern, links der Kreuzanheftung, rechts der Kreuzabnahme, in die Mitte genommen (Lawra, Kutlumusi), oder doch von der Kreuzabnahme gefolgt (Xenophontos, Dionysiu, Dochiariu, vielleicht Protaton). Auch die Bitte des Joseph vor Pilatus, den Leichnam abnehmen zu dürfen, wird dargestellt (Kutlumusi, Xenophontos).

Diese Bilder erinnern unter anderem daran, wie „jeder Theil Deines heiligen Körpers Schmach für uns erduldete: der Kopf die Dornen, das Gesicht das Anspeien, die Wangen die Backenstreiche, der Mund die mit Essig vermischte Galle, die Ohren die gottlosen Schmähungen, der Rücken die Geisselung, die Hand das Rohr, der ganze Körper das Ausspannen am Kreuze, Hände und Füsse die Nägel, und die Seite die Lanze".[3]

[1] Vgl. deren Beschreibung in der „Ἑρμηνεία", §. 237—240, „Handbuch", §. 286—289.

[2] Die Kirchen des 16. Jahrhunderts möge man der Uebersicht auf S. 60 entnehmen; aus dem 15. Jahrhundert sind keine ausgemalten Kirchen erhalten; ob schon im 14. Jahrhundert Leidensscenen in den Athos-Kirchen nachzuweisen sind, möge eine Untersuchung der schwer erkennbaren Malereien im Protaton (Nordarm) darthun. Man vergleiche die Beschreibung der Leidensscenen in der „Ἑρμηνεία", §. 241 fg., „Handbuch", §. 290 fg. Die zur Verlesung gelangenden Evangelienabschnitte finden sich im „Εὐαγγέλιον", S. 157—175, das Synaxarion im „Τριῴδιον", S. 379 fg.

[3] „Τριῴδιον", S. 381b.

Das Bild der Kreuzigung (σταύρωσις) bildet, wenn eine Gruppe von Leidensbildern vorhanden ist, den Mittelpunkt derselben, oder kommt sonst als einziges Bild des Tages zur Ausführung. Es übt eine bedeutende künstlerische Wirkung aus durch seine Mittelstellung und durch Einnahme einer grösseren Fläche. Wie der kirchlichen Feier, so liegen auch dem Bilde, seiner Gesammtanlage nach, die evangelischen Berichte zu Grunde, deren Angaben im Einzelnen vertieft und erweitert werden. Die drei Kreuze sind errichtet, die Frauen und Johannes sind gegenwärtig, um den Rock Christi wird gelost. Als wichtig betont die Kirche zwei Einzelheiten: die Verfinsterung der Sonne und den Lanzenstich. Denn erstere führt den Hekatontarchen Longinos (welchen Namen die Evangelien nicht kennen) zum Glauben an Christus, und durch den Lanzenstich entströmen dem Körper des Gottmenschen Wasser und Blut, für die Sakramente der Taufe und des Abendmahls.[1] Das schreckliche Ereigniss ergreift mit seinen Wirkungen die ganze Welt. Die Himmelslichter verlieren ihren Schein; „die Sonne zugleich und der Mond stellten in ihrer Verfinsterung treugesinnte Diener dar, die sich mit schwarzen Gewändern umhüllen.“[2] „Als Dich heute, o Logos, die unbefleckte Jungfrau am Kreuze hängend erblickte, jammernd in mütterlicher Brust, ward sie im Herzen bitter verwundet. Aus den Tiefen der Seele wehklagend ermattete sie, Wangen und Haare zerraufend. Deshalb schlug sie auch an die Brust und schrie jammervoll: «Wehe, göttliches Kind, wehe, Licht der Welt, warum bist Du aus meinen Augen entschwunden, Lamm Gottes!» Darob wurden die Heere der Engel von Schrecken erfüllt und sprachen: «Unbegreiflicher Herr, Ruhm sei dir.»“[3] Wie die himmlischen Scharen über der Erde, so wurde auch Adam unter der Erde von den Wirkungen der Kreuzigung ergriffen. Denn: „Es heisst, dass Adams Schädel dort liege, wo Christus, das Haupt Aller, gekreuzigt ist: er wurde neu getauft von dem herabfliessenden Blute Christi. Schädelstätte aber heisst der Ort, weil der Schädelknochen Adams bei der Sündflut aus der Erde herausgespült und allein herumgetrieben wurde als ein sichtbares Wunderzeichen, welchen Salomo und sein ganzes Heer (στρατός) aus Ehrfurcht vor dem Urvater mit vielen Steinen bedeckte, weshalb auch der Ort von da an Lithostrotos (λιθόστρωτος) hiess. Es sagen nun die Autoritäten unter den Heiligen, sie hätten aus der Ueberlieferung, dass dort auch Adam von einem Engel begraben worden sei. Wo nun der Leichnam war, da trat darüber der Adler Christus, der ewige König,

[1] Das., S. 380ª (im Synaxarion).
[2] Das., S. 378ª, 404ª (in den Enkomia des Sonnabends).
[3] Das., S. 382ᵇ.

der neue Adam, der den alten, durch das Holz (des Lebensbaums) gefallenen Adam durch das Holz (des Kreuzes) heilte.“ [1]

Das Bild der Kreuzigung lässt den Beschauer mit einem Blicke schnell erfassen, was die lange Feier ihm nacheinander zum Bewusstsein bringt: den Jammer der Mutter (besonders deutlich, wenn die letzten Worte des scheidenden Sohnes an sie und den Lieblingsjünger beigeschrieben sind), das Verhalten des guten Schächers, der mit Christus am selben Tage in das Paradies einzugehen gewürdigt wird, die Bekehrung des Longinos, hauptsächlich aber den Kreuzigungstod selbst, ferner die klagend herbeieilenden Engel und die blutige Taufe des alten Adam durch Christus, den neuen Adam. [2]

Uebrigens brauchte das Bild nicht immer mit dieser Ausführlichkeit behandelt zu werden. Die Schächer können unberücksichtigt bleiben, ebenso das Volk zu Seiten des Kreuzes und die würfelnden Kriegsknechte, überhaupt alle Nebenfiguren ausser Maria und Johannes vielleicht mit einigen Begleitern. In solchem Falle (Dochiariu) nimmt das Bild kein Uebergewicht über seine Umgebung in Anspruch. Sonst aber, für gewöhnlich, ist es, der Wichtigkeit des Tages entsprechend, eines der wirkungsvollsten, vielsagendsten Bilder.

Die Hauptfigur aus dem Kreuzigungsbilde, der Gekreuzigte, nur begleitet von Maria und Johannes, kehrt in jeder Kirche nochmals in dem mehrerwähnten Crucifix wieder, das mitten über dem Templon, der Kreuzigung gegenüber, in die Höhe ragt. Ist das Crucifix an den Kreuzarmen mit dem Pelikan und den Evangelistensymbolen geschmückt (Pawlu Klosterkirche), so erinnert es hierdurch an die Worte des Freitag- und Sonnabend-Gottesdienstes vor Ostern [3]: „Wie der Pelikan Deine Brust verwundend, hast Du, Logos, Deine todten Kinder belebt, indem Du sie mit lebengebenden Quellen betropfest“, und „Deine lebenbringende Seite, wie ein Quell aus Eden hervorsprudelnd, tränkt Deine Kirche, Christus, wie ein geistiges Paradies, von dort sich theilend wie in die

[1] Das., S. 380[b] fg. (im Synaxarion).

[2] Die meisten, wenn auch nicht alle Einzelheiten des Bildes sind auf deutliche Anregung durch den Gottesdienst zurückzuführen. Wenn ein Engel das zum Sakrament bestimmte Blut Christi in einem Kelche auffängt, ein anderer die Seele des guten (ein Teufel die des bösen) Schächers in Empfang nimmt (Lawra Klosterkirche), so kann schon die blosse im Gottesdienste ausgesprochene Anwesenheit der Engel den Maler veranlasst haben, sie diese Dienstleistungen thun zu lassen, auch ohne ausdrückliche Hinweisung durch Worte; vielleicht aber sind in Homilien directe Hinweisungen darauf gegeben.

[3] „Τριῴδιον“, S. 404[b] (Enkomia des Ostersonnabends) und S. 377[b] fg. (Akoluthie der heiligen Leiden am Vorabend des Charfreitags).

Elemente in vier Evangelien, die Welt benetzend, die Schöpfung erfreuend, und die Völker in Treue lehrend Deine Herrschaft anzubeten".

Das Crucifix gehört jedoch nicht in die Reihe der Festtagsbilder, sondern zu jenen Bildern, welche der tägliche Gottesdienst vor Augen bringt, und war hier nur gelegentlich des Kreuzigungsbildes zu erwähnen.

10. Beweinung und Grablegung.

Das Gedächtniss des folgenden Tages, des Ostersonnabends, gilt dem Begräbnisse Christi und der Höllenfahrt. Der Gottesdienst hebt die besondere Wichtigkeit dieses Sabbats hervor: es ist der wichtigste Tag der wichtigsten Woche der wichtigsten Zeit im ganzen Jahre.[1] Die erlösende Höllenfahrt freilich, welche dem Tage diese Wichtigkeit verleiht, wird thatsächlich erst im Ostersonntagsbilde verherrlicht. Ausser diesem stellen sich aber noch zwei andere Bilder dar, welche ausschliesslich dem Ostersonnabend angehören: die Beweinung (ἐπιτάφιος θρῆνος) und die Grablegung (ἐνταφιασμός).[2]

In den Evangelien ausdrücklich erwähnt ist blos letzterer Vorgang, die Grablegung, während die Beweinung aus den Evangelien nicht zu erklären ist.

Aber auch letzteres Bild ist durchaus nöthig, wenn dem Gottesdienste des Tages bildlicher Ausdruck gegeben werden soll. Denn einer Beweinung, einer Todtenklage, gleicht völlig ein Hauptheil des Sonnabend-Gottesdienstes, die „Enkomia (τὰ ἐγκώμια)", welche die Chöre am Morgen anstimmen.[3] „Lasset uns eine heilige Klage singen dem gestorbenen Christus, wie einst die Salbträgerinnen, dass wir auch mit ihnen das «Seid gegrüsst» hören. — «Wie soll ich Dein süsses Auge zudrücken und Deine Lippen schliessen, Logos? wie soll ich Dir die Todtenpflege angedeihen lassen?» rief schaudernd Joseph. Grabeshymnen singen Joseph und Nikodemus jetzt dem todten Christus, mit ihnen aber singen die Seraphim. — Wie sie Dich liegen sah, die Allreine, weinte sie Mutterthränen: «O mein süsser Frühling, mein süssestes Kind, wohin schwand Deine Schönheit?» In das Klagelied stimmte ein Deine reine Mutter, über Dich, den Getödteten. Die Frauen kommen Christus zu salben", u. s. w. Dieselbe tief herabgedrückte Stimmung klingt weiter in dem anschliessenden Kanon des Grossen Sabbats. Dieser Kanon fängt an[4]: „Herr, mein

[1] „Τριῴδιον", S. 409b (Synaxarion).

[2] Vgl. ihre Beschreibung in der „Ἑρμηνεία", §. 254 fg., „Handbuch", §. 303 fg.

[3] „Τριῴδιον", S. 398—407. Die im Folgenden angeführten Verse stehen auf S. 402b, 403b, 406a.

[4] Das., S. 408a. Die erste Hälfte des Kanons, der die angeführten Verse angehören, ist gedichtet vom Mönch und Bischof von Idrus (Otranto) Markos.

Gott, ich will Dir singen einen Abschiedshymnos, ein Grabeslied, der Du mir durch Dein Begräbniss den Eingang in das Leben eröffnetest, und durch den Tod den Tod und den Hades tödtetest. Oben auf dem Throne und unten im Grabe (Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ) erblickten Dich, mein Heiland, die überirdische und die unterirdische Welt und wurden erschüttert durch Deinen Tod: denn über alle Vorstellung erschienest Du, obwol todt, als wahrster Urheber des Lebens.“ Wie einst Christus nach seinem Tode beklagt wurde, so beklagt ihn jetzt die Gemeinde alljährlich, und was sie klagt, sieht sie vor sich im Bilde der Beweinung.

Aus den angeführten Sätzen des Kanons wurde die durch Zweisprachigkeit hervorgehobene Stelle bereits früher erwähnt [1], als Beischrift des Doppelbildes Christi in der Prothesis, das sich hierdurch als geistiges Eigenthum des Ostersonnabend-Gottesdienstes erweist.

In den Festtagsbildern folgt auf die Beweinung und Grablegung die **Auferstehung.**

11. Auferstehung.

Als Auferstehungsbild, das den Ostersonntag, das Osterfest, verherrlicht, hat sich ein Bild eingebürgert, das eigentlich die Höllenfahrt darstellt, aber als „Auferstehung (ἀνάστασις)“ bezeichnet wird. [2]

Christus ist hinabgestiegen zum Hades. Er hat die Pforten des Hades erbrochen und zu seinen Füssen kreuzförmig gefügt. Engel begleiten ihn. Der Höllenfürst wird gefesselt, und die Diener der Finsterniss, kleine Teufel, entfliehen (Lawra Nikolauskapelle, Handbuch). Todte erheben sich, da Christus naht und schon die Vordersten, Adam und Eva, hülfsbereit aufrichtet. Aber einige der Auferweckten suchen sich furcht- und verzweiflungsvoll zu verbergen (Lawra Nikolauskapelle). Das sind die Unglücklichen, denen keine Erlösung winkt, denn „Christus hat beim Hinabstieg in den Hades nicht alle auferstehen lassen, sondern nur die den Willen hatten, an ihn zu glauben; die Seelen der Heiligen aller Zeiten, die der Hades gewaltsam festhielt, befreite er und gab ihnen allen zum Himmel emporzusteigen“. [3] Wen der Maler unter diesen Auserwählten hervorheben will ausser Adam und Eva, die im Gottesdienste

[1] Auf S. 64.

[2] Nur in der „Ἑρμηνεία“ §. 257, „Handbuch“, §. 306, findet sich die dem Inhalte entsprechende Bezeichnung „ἡ εἰς τὸν Ἅδην κάθοδος“. Auf Bildern habe ich sie nicht bemerkt, vielmehr statt ihrer nur die Bezeichnung „ἡ ἀνάστασις“.

[3] „Πεντηκοστάριον“, S. 3b (im Synaxarion).

öfters erwähnt werden[1], bleibt ihm überlassen: er wird zunächst an den Täufer denken, der ja auch im Hades Christus verkündete, an die Propheten und Patriarchen.[2] Wo der Gottesdienst bestimmtere Angaben macht, decken sich gern Wort und Bild.[3] „Du hast den dortigen Tyrannen gefesselt“, „er selbst warf darnieder den Heerführer der Finsterniss“. „Du hast die Schlösser gesprengt“, „die Riegel wurden zerbrochen, die Thore zerschmettert[4], die Gräber geöffnet, und die Todten standen auf“. „Du kamst zur Erde herab, um Adam zu erretten; da Du, Herr, ihn auf Erden nicht fandest, stiegst Du suchend hinab bis zum Hades.“

Diese Vorstellungen zu veranschaulichen, die sich am Charfreitag, Sonnabend und Ostersonntag in wechselnder Stärke durch den Gottesdienst ziehen, dient das geschilderte Bild der Höllenfahrt. Den Sieg über den Hades und die Befreiung des Menschengeschlechtes klar zu machen ist es besser im Stande, als ein wirkliches Auferstehungsbild, eine Verbildlichung des auferstehenden Christus dies vermöchte. Wol darum kehrt es in jeder Kirche als Osterbild wieder.[5]

Der auf die befreiende Höllenfahrt folgende Vorgang, die eigentliche Auferstehung (ἀνάστασις) des Herrn von den Todten, welcher die freudvolle Ostersonntagsfeier ausschliesslich gilt, ist aus den Kirchen vollständig durch jenes Bild verdrängt worden, das sich dabei, wie erwähnt, seine Ueberschrift angeeignet hat. Nur im Handbuche ist auch ein wirkliches Auferstehungsbild beschrieben[6], in den erhaltenen Kirchen alter

[1] „Τριῴδιον“, S. 400ª und 406ᵇ (Enkomia), 411ª (in der zweiten von Kosmas gedichteten Hälfte des Kanons).

[2] Ueber den Täufer s. „Ὡρολόγιον“, S. 232. Ob Patriarchen und Propheten besonders erwähnt werden, ist mir unbekannt. Die „Ἑρμηνεία“, das „Handbuch“, nennt einige derselben in den soeben angegebenen Paragraphen.

[3] Die im Folgenden angeführten Stellen stehen im „Τριῴδιον“, S. 378ª, 404ᵇ (Enkomia), 409ᵇ (Kanon, zweite Hälfte von Kosmas), 397ᵇ, 400ª (Enkomia).

[4] Angeregt durch Ps. 106, 16.

[5] Die beiden in der „Ἑρμηνεία“, §. 136, „Handbuch“, §. 205 empfohlenen Beischriften finden sich im Gottesdienste: „Τριῴδιον“, S. 412ᵇ, „Πεντηκοστάριον“, S. 1ᵇ, 8ª (Ps. 67), und „Τριῴδιον“, S. 418ᵇ (Sophonias 3).

[6] „Ἑρμηνεία“, §. 258, „Handbuch“, §. 307. In neuen Freskencyklen findet es sich auch wol gemalt, z. B. in Pantokratoros (i. J. 1854), vielleicht im Anschluss an inzwischen bekannt gewordene abendländische Auferstehungsbilder. Nach dem Synaxarion des Ostersonntags („Πεντηκοστάριον“, S. 3 fg.) zu urtheilen, können auch die in den folgenden Paragraphen des Handbuchs (§. 259—262, resp. 308—311) beschriebenen Bilder — die Frauen am Grabe, Christus erscheint den Frauen, Petrus und Johannes am Grabe, Christus erscheint der Magdalena — als Scenen angesehen werden, welche in derselben Weise zum Auferstehungsbilde gehören, wie die Passionsscenen zum Kreuzigungsbilde. Andererseits darf man sie auch als selbständige Perikopen-Bilder auffassen.

Zeit aber fehlt es. Seltsamerweise also bleibt gerade diese Erhebung, an der alle Welt mit Jubel theilnimmt, in der Kirche ohne Bild, wiewol die Jubelbotschaft selbst:

„Χριστὸς ἀνέστη“, „Christ ist erstanden“,

noch wochenlang alltäglich ertönt und selbst im gewöhnlichen Leben unzähligemale wiederholt wird, wo sie in der Zeit von Ostern bis Pfingsten bei jeder Begegnung den schönen landesüblichen Gruss bildet.

12. Himmelfahrt.

Vierzig Tage nach Ostern, in welcher Zeit Christus den Seinigen elfmal erschienen ist[1], scheidet er von der Erde. Die Himmelfahrt (ἀνάληψις) erhebt ihn wieder zu dem Vater, von dem er gekommen ist.

Die anschaulichste Schilderung des Vorganges gibt der Anfang der Apostelgeschichte, welcher in der Liturgie des Himmelfahrtfestes verlesen wird.[2] Christus war mit den Aposteln auf dem Oelberge und sprach zu ihnen; da hob eine Wolke ihn empor, und als sie ihm nachsahen, standen bei ihnen zwei Männer in weissen Gewändern und sprachen: „Ihr Männer von Galiläa, was stehet Ihr und sehet gen Himmel“, „dieser Jesus, welcher von Euch ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen, wie Ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren.“

Diesen Vorgang geben die Bilder wieder, mit drei Zuthaten, so wie er im Synaxarion des Festes erzählt wird[3]: ausser den Aposteln ist auch die Gottesmutter zugegen, die beiden Männer mit den Sprüchen sind Engel, und andere Engel tragen den Herrn empor. Die beiden zusammengehörigen Engelsprüche, deren einer die Wiederkunft Christi verheisst, werden im Gottesdienste häufig wiederholt und fehlen darum auch nicht im Bilde. Wird Christus von Engeln mit Trompetenschall empfangen (Handbuch), so liegt darin die Herübernahme einer Verheissung aus den Psalmen (Ps. 46, 5), die einerseits zur Beischrift des Festtagsbildes empfohlen wird[4], andererseits in den Festtagskanon aufgenommen ist[5], also sowol vom Maler wie von den Festgenossen beachtet wird.

[1] „Πεντηκοστάριον“, S. 28ª (Synaxarion des Sonntags nach Ostern).
[2] Das., S. 156ª.
[3] Das., S. 153ᵇ (Synaxarion). Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 269. „Handbuch“, §. 318.
[4] „Ἑρμηνεία“, §. 136, „Handbuch“, §. 205. Die zweite hier zur Beischrift empfohlene Stelle, Zacharias 14, 4, wird im Gottesdienste verlesen („Πεντηκοστάριον“, S. 148ᵇ fg.).
[5] „Πεντηκοστάριον“, S. 151ª (Kanon des Joseph, Erzbischofs von Thessalonike, eines Bruders des Theodoros Studites).

13. Ausgiessung des heiligen Geistes.

Auf den Jubel der Himmelfahrt folgt nach zehn Tagen, am funfzigsten Tage nach Ostern, der Jubel des Pfingstfestes (πεντηκοστή).

Die Apostel sind im Hause versammelt, und der heilige Geist steigt auf sie herab in Gestalt feuriger Zungen, die auf ihren Köpfen sich niederlassen.[1] Feuerbäche ziehen auf sie herab.[2] Maria ist nicht zugegen.[3] Ausser den Aposteln erblickt man auf den Bildern einen Mann, der auf seinem Schosse Rollen in einem Tuche zusammenfasst. Es ist, dem Synaxarion nach zu urtheilen, „die Welt (ὁ κόσμος), die nach Ausgiessung des heiligen Geistes von allerlei Gnaden erfüllt ist", die Welt, wegen deren der heilige Geist in viele Zungen zertheilt war, „damit Gott die einst durch die Zungen (der babylonischen Sprachverwirrung) in alle Enden der Welt Verstreuten zusammenführe", die Welt, deren ganzen Umfang der heilige Geist vermittelst der Apostel sich wieder zu eigen gemacht hat.[4] Das Zusammenführen der in der Welt Zerstreuten wird durch das Zusammenfassen in einem Tuche, und die erneute Heiligung der Welt durch den Heiligenschein, welcher den Kopf des Kosmos umgibt, angedeutet.

Es ist nicht nöthig, bei den Kanones der grossen Hymnologen und den begeisterten Antiphonien des Festes zu verweilen, da sie über das Gesagte hinaus nichts Neues lehren. Wohnt man aber dem Pfingstgottesdienste bei, so wird man tief ergriffen von der grenzenlosen Hingabe der Gemeinde, die heute proskynirend, d. i. kniend und mit der Stirn den Boden berührend, die Dreieinigkeit zu verehren im Staube liegt.

Die bisher besprochenen Feste und Festbilder sind sämmtlich Christus gewidmet und verherrlichen seine die Menschheit erlösende Erdenlaufbahn von der Verkündigung und Geburt bis zur Himmelfahrt und der ihr folgenden Ausgiessung des heiligen Geistes. Sie fügen sich in der Kirche zu einem Kreise von Bildern rings um den Kuppelraum und zu einer Reihe von Bildchen am Templon. Unter allen Festen, welche nicht wie sie Christus zum Gegenstande haben, zieht, ihnen benachbart, am meisten das Fest des Entschlafens Mariä die Aufmerksamkeit auf sich.

[1] Das Synaxarion des Pfingstmontags („Πεντηκοστάριον", S. 203ᵃ) betont, dass der heilige Geist sich auf den Kopf, den Sitz des Geistes, nicht aber auf den Mund niedergelassen habe.

[2] „Πεντηκοστάριον", S. 200ᵃ.

[3] Sie wird weder im Synaxarion noch in der Beschreibung des Handbuchs, „Ἑρμηνεία", §. 270, „Handbuch", §. 319, erwähnt.

[4] „Πεντηκοστάριον", S. 202ᵇ fg. (Synaxarion des Pfingstmontags).

14. Entschlafen der Gottesmutter.

Das Bild, das diesem Feste (χοίμησις τῆς Θεοτόχου) gilt, nimmt regelmässig einen grossen Theil der Westwand ein, in die es sich hauptsächlich mit dem Kreuzigungsbilde und Heiligengestalten zu theilen pflegt. Der Tod Mariä ist das am häufigsten malerisch verherrlichte Ereigniss der apostolischen Zeiten, und hinter ihm treten sowol die übrigen gefeierten Marienscenen — Geburt, Tempelgang, Segnung u. s. w. — wie die gefeierten Täuferscenen — namentlich Geburt und Tod — in zweite Linie zurück[1], während die Geschichte der Apostel in der Kirche überhaupt nicht zur Darstellung gelangt. Die Apostel sind ohnehin dem Beschauer stets vor Augen, da sie sowol im letztbesprochenen Pfingstbilde, als auch in dem jetzt zu besprechenden Marienbilde versammelt sind.

Der Vorgang, um den es sich hier handelt, wird im Synaxarion folgendermassen erzählt.[2] Als Christus beschloss, seine Mutter zu sich zu nehmen, eröffnete er ihr drei Tage zuvor durch einen Engel: es ist Zeit, dass meine Mutter zu mir aufgenommen werde. Sie geht nun, voll Verlangen nach ihrer Aufnahme, auf den Oelberg, um zu beten, und die Bäume auf dem Berge neigen sich in Demuth vor ihr. Nach Hause zurückgekehrt ruft sie die Verwandten und Nachbarn zusammen und richtet alles für ihr Ende her. Sie offenbart den Anwesenden, was der Engel über ihre Aufnahme in den Himmel gesagt hat, und weist zur Beglaubigung den Palmzweig vor, den er ihr gegeben. Die Frauen brechen

[1] Einige Scenen Mariä (Empfängniss, Geburt, Liebkosung, sieben Schritte, Segnung, Tempelgang) sind dargestellt in den Kirchen zu Watopädi, Lawra, Dionysiu, Dochiariu, sowie in der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu: in Watopädi in den Chören, in den übrigen Kirchen in der Südwestecke. Zehn Marienscenen (Ausweisung, Joachim bei den Hirten, Anna am Brunnen, d. i. Empfängniss, Geburt u. s. w.) finden sich in der Trapeza zu Lawra. Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 349 fg., „Handbuch“, §. 389 fg. — Geburt oder Geburt und Tod des Täufers sind gemalt in den Kirchen zu Lawra, Kutlumusi, Xenophontos, zusammen mit anderen Scenen (Engel erscheint dem Zacharias, Flucht der Elisabeth, Täufer tadelt den Herodes u. s. w.) in Dionysiu und Dochiariu, stets im Nordwesten der Kirche. Zehn Täuferscenen sieht man in der Trapeza zu Lawra, etwa zwanzig in der Trapeza zu Dionysiu. Diese sämmtlichen Malereien stammen aus dem 16. Jahrhundert. Vgl. „Ἑρμηνεία“, §. 426 fg., „Handbuch“, §. 425 fg. Als Einzelfigur wird der Täufer oder, wie er hier mit Vorliebe genannt wird, der Vorläufer (Πρόδρομος) gern mit Flügeln dargestellt, möglicherweise erst seitdem man ihn in den Kreis der Engel in der Kuppel aufgenommen hatte (s. S. 72): die Berechtigung, ihn gleichsam als Engel aufzufassen, liegt in den Anfangsworten des Markus (Mark. 1, 2), welche die Prophezeihung Maleachi 3, 1 auf ihn beziehen. In den Scenen erscheint er jedoch nach wie vor ohne Flügel.

[2] „Μηναῖον“, (15.) August, S. 77. Im Abendlande wurde diese legendarische Erzählung von Jacobus a Voragine verbreitet: seine Angaben sind im „Handbuch“, S. 279 fg. Anm., im Auszug wiedergegeben, von wo sie Eckl, „Die Madonna“ (1883), S. 294 fg. übernommen hat.

in Thränen aus und flehen, sie nicht zu verlassen. Maria aber gibt die Versicherung, nach ihrer Aufnahme für sie und für alle Welt Sorge tragen zu wollen. So nimmt sie den Umstehenden den grössten Theil der Trauer. Darauf donnert es plötzlich, und auf vielen Wolken werden von den Enden der Welt die Jünger Christi zum Hause der Gottesmutter getragen, unter ihnen die Hierarchen Dionysios Areopagites, Hierotheos und Timotheos. Nachdem sie gehört, weshalb sie hier zusammenkamen, sprechen sie zu ihr: So lange Du auf Erden weiltest, tröstete es uns, in Dir gleichsam unseren Herrn und Meister selbst zu sehen; wie werden wir jetzt das Leid ertragen? Danach erscheint auch der gewaltige Paulus und fällt ihr zu Füssen. Dann nimmt sie von allen Abschied, fällt auf das Lager zurück, bekreuzigt sich, betet für die Ordnung und den Frieden der Welt, segnet die Umstehenden, und so gibt sie ihren Geist in die Hände ihres Sohnes und Gottes. Hierauf stimmt Petrus Abschiedshymnen an, die anderen Apostel tragen die Bahre, einige gehen singend und Kerzen tragend voraus, andere folgen. Da nun hörte man auch die Engel singen, und ihre Stimmen erfüllten die Luft. Die Anführer der Juden aber reizten einen Theil des Volkes auf, die Bahre umzustossen und den Leichnam herabzuwerfen. Doch schon ereilt die Gerechtigkeit die Verwegenen und straft sie mit Blindheit. Einen beraubt sie beider Hände, den am rasendsten Vordringenden, der die heilige Bahre berührte. Seine ruchlosen Hände, abgeschlagen vom Schwerte der Gerechtigkeit, hingen an der Bahre, er aber bot einen jämmerlichen Anblick dar, bis er aus ganzer Seele gläubig wurde und die Hände wieder erhielt. Auch die Blinden, die sich zum Glauben bekehrten, bekamen das Augenlicht wieder. Die Apostel aber erreichten Gethsemane, legten den Leichnam in das Grab und verweilten bei ihm drei Tage lang, in stetem Anhören der Engelstimmen. Wie sie nun das Grab öffneten, um noch dem einen von ihnen, der erst am dritten Tage herzukam, den ersehnten Anblick der Todten zu verschaffen, da staunten sie. Denn sie fanden das Grab leer, ohne den Leichnam, und darin nur das Leichentuch, das sichere Zeugniss ihrer Aufnahme in den Himmel. Und so wird noch jetzt ihr in den Felsen gehöhltes Grab vorgefunden und verehrt.

Was diese Erzählung mit schlichten Worten darlegt, ist in den Gesängen verherrlicht und im Bilde gemalt. Die Apostel umstehen im Bilde die Bahre, wie die Gesänge klagen[1]: Im Kreise um Deine Bahre rufen die Apostel: „Du, des Königs Palast, gehest von dannen"; Paulus ist zu Füssen der Gottesmutter, Petrus schwingt das Rauchfass. Auch

[1] „Μηναῖον", (15.) Aug., S. 71—73. Vgl. die Beschreibung: „Ἑρμηνεία", §. 354—356, „Handbuch", §. 394—396.

die drei genannten Hierarchen sind im Bilde zugegen. Hinter seiner Mutter steht in der Mitte des Bildes Christus. Er hält ihre Seele in seinen Armen. Engel umgeben ihn, welche „Dein Entschlafen preisen“. Will der Maler ausser dem Aufschweben der von Engeln getragenen Seele auch noch das Herankommen der Apostel auf Wolken (die Scene vor dem Tode) und die Strafe der verwegenen Juden (die Scene nach dem Tode) in sein Bild aufnehmen, so bereichert er seine Darstellung in sachgemässer Weise. Und fügt er in den Ecken die beiden heiligen Sänger Johannes Damascenus und Kosmas hinzu, so sind in seinem Bilde selbst die beiden Kanones[1] dieses Festtages vertreten, welche preisend besingen: wie plötzlich die Menge der Apostel auf Wolken herbeiströmt, wie das göttliche Himmelszelt sie, den beseelten Himmel, aufnimmt, wie die Gerechtigkeit den frevelhaften Händen durch Abhauen zuvorkommt, und wie das Volk der Theologen von den Enden der Erde, zugleich aus der Höhe die Menge der Engel auf allmächtigen Befehl nach Zion hinziehen, um ihr Begräbniss, das Begräbniss der Herrin, zu vollziehen.

Wer die kirchliche Erzählung und die Festgesänge nicht anhört oder liest, kann sich ihren Inhalt jederzeit aus diesem Festbilde vergegenwärtigen.

Ein letztes Bild, das noch zu betrachten bleibt, ist wiederum wie alle früheren Christus gewidmet, und zwar seiner Wiederkunft am Jüngsten Tage. Es unterscheidet sich von jenen früher betrachteten durch die Stellung, die es in der Kirche einnimmt. Jene erfüllten in einheitlicher Folge, vom Bilde des Entschlafens Mariä gefolgt, den Kirchenraum; dieses letzte Bild, das grösste und wirkungsvollste von allen, findet seinen Platz in der äusseren Vorhalle oder in der Trapeza, wo es den Ein- oder Ausgehenden mahnt.

15. Wiederkunft Christi (Jüngstes Gericht).

Dem Gedächtnisse der Wiederkunft Christi, des Jüngsten Gerichts, ist, wie seinerzeit schon bemerkt wurde[2], der Fastnachtssonntag besonders gewidmet.

Der Evangelienabschnitt, der an diesem Sonntage in der Kirche verlesen wird[3], das 25. Kapitel des Matthäus (von Vers 31 an), liefert die

[1] Das., S. 75 fg.: hier findet man auch die im „Handbuch“ den beiden Dichtern beigeschriebenen Versanfänge.

[2] Vgl. S. 82.

[3] „Εὐαγγέλιον“, S. 29, 124 fg.

Grundgedanken für den Gottesdienst, und ebenso für das Bild (Taf. 10) der Wiederkunft Christi.[1] Deshalb ist nöthig, sich vor allem dieses Kapitel zu vergegenwärtigen: Christus erscheint mit allen Engeln, sitzend auf dem Throne seiner Herrlichkeit (Vers 31). Vor ihm werden alle Völker versammelt, und er scheidet sie, wie der Hirte die Schafe von den Böcken scheidet: er weist die Schafe zu seiner Rechten, die Böcke zu seiner Linken (Vers 33). Zu denen auf seiner rechten Seite spricht er:

> „Kommet her, Ihr Gesegneten meines Vaters (Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι u. s. w.), ererbet das Reich, das Euch bereitet ist von Anbeginn der Welt! Denn ich bin hungrig gewesen (ἐπείνασα γάρ), und Ihr habt mich gespeiset. Ich bin durstig gewesen (ἐδίψησα), und Ihr habt mich getränket. Ich bin ein Gast gewesen (ξένος ἤμην), und Ihr habt mich beherbergt. Ich bin nackend gewesen (γυμνός), und Ihr habt mich bekleidet. Ich bin krank gewesen (ἠσθένησα), und Ihr habt mich besucht. Ich bin gefangen gewesen (ἐν φυλακῇ ἤμην), und Ihr seid zu mir gekommen.“ (Vers 34—36.)

Die Gerechten fragen ihn:

> „Herr, wann haben wir Dich hungrig gesehen (Κύριε, πότε σε εἴδομεν), und haben Dich gespeiset? oder durstig“ u. s. w., (Vers 37—39)

worauf Christus antwortet:

> „Wahrlich, ich sage Euch: Was Ihr gethan habt einem unter diesen meinen geringsten Brüdern (Ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ἐφ' ὅσον ἐποιήσατε u. s. w.), das habt Ihr mir gethan.“ (Vers 40.)

Zu denen auf der linken Seite spricht er:

> „Weichet von mir (Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ), Ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln. Ich bin hungrig gewesen (ἐπείνασα γάρ), und Ihr habt mich nicht gespeiset“ u. s. w. (Vers 41—43);

sie fragen ihn:

> „Herr, wann haben wir Dich hungrig gesehen (Κύριε, πότε σε εἴδομεν) u. s. w., und haben Dir nicht gedienet?“ (Vers 44),

und er antwortet ihnen:

> „Wahrlich ich sage Euch, was Ihr nicht gethan habt einem unter diesen Geringsten (Ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ἐφ' ὅσον οὐκ ἐποιήσατε), das habt Ihr mir auch nicht gethan.“ (Vers 45.)

[1] Für alles Folgende ist ausser dieser Tafel, welche das Jüngste Gericht in der Trapeza zu Dionysiu wiedergibt, auch die Beschreibung in der „Ἑρμηνεία“, §. 347, 348, d. i. „Handbuch“, §. 387, 388, zu vergleichen.

Das Kapitel schliesst: „Und diese werden gehen zur ewigen Pein, die Gerechten aber in das ewige Leben.“ (Vers 46.)

Dieser Evangelienabschnitt, zunächst abgesehen vom letzten Verse, liegt der Mitte des Bildes zu Grunde. Christus thront als Mittelfigur des Ganzen. Ausser den Engeln umgeben ihn im Bilde noch die Apostel, was einer anderen Evangelienstelle entspricht[1], und dem Throne zunächst Maria und der Täufer, welche an jedem Tage, also auch an diesem, um ihre Fürsprache zuerst angerufen werden.[2] Rede und Gegenrede finden sich im Wortlaute des Evangeliums dem Richter und zwei tieferstehenden Gruppen beigeschrieben (Dionysiu, Dochiariu). Dann vernimmt man wirklich die Worte Christi: „Kommet her — Weichet von mir“, die darauf folgende Frage der einen und der anderen Gruppe, und die Antwort, die Christus ihnen unter Hinweis auf einen nebenstehenden Armen ertheilt. Auch den Schluss des Evangeliums, „Die Sünder zur ewigen Pein, die Gerechten aber in das ewige Leben“, liest man auf Zetteln, welche den Aposteln von Engeln vorgehalten werden (Dionysiu).

Diese letzten inhaltsschweren Worte des Evangeliums wirken weiter. Wenn dieselben, wie es naheliegt, zu ausführlichen Darstellungen erweitert werden — was sowol im Gottesdienste wie im Bilde geschieht —, so ergibt sich von selbst jene Dreitheilung des Bildes, in welcher der Beschauer es vor sich sieht: in der Mitte das Gericht, links das Paradies, rechts die Hölle. Um dieser Erweiterung zu folgen, beherzige man nach dem erwähnten Evangelium des Tages auch das Synaxarion des Tages.[3]

Dieses gibt einen ausführlicheren Bericht von der Wiederkunft Christi unter Verwerthung des Evangeliums und zahlreicher Bibelstellen. Nach einleitenden Bemerkungen und Mittheilungen über das Auftreten des Antichrist, welche sich für einige Einzelheiten auf Hippolytus von Rom, Johannes Damascenus und Daniel beziehen[4], heisst es: „Hierauf aber wird plötzlich wie ein Blitz[5] vom Himmel her die Ankunft Christi geschehen. Ihm voran geht sein verehrungswürdiges Kreuz[6], und ein tosender Feuerstrom[7] wird ihm vorangehen, die ganze Erde von den

[1] Lukas 22, 30, am folgenden Tage (Montag τῆς Τυρινῆς oder τοῦ Τυροφάγου) verlesen: „Εὐαγγέλιον“, S. 126: auch Matth. 19, 28.

[2] Darüber vgl. S. 72, 88.

[3] „Τριῴδιον“, S. 26.

[4] Auf Daniel verweist auch schon Matth. 24, 15 und Mark. 13, 14. Letztere Stelle wird am zweiten Dienstag vor Fastnacht verlesen: „Εὐαγγέλιον“, S. 134, 118.

[5] Vgl. Matth. 24, 27.

[6] Vgl. Matth. 24, 30.

[7] Vgl. Daniel 7, 10, Apokal. 20, 9.

Befleckungen reinigend. Sofort werden der Antichrist und seine Diener ergriffen und dem ewigen Feuer übergeben.[1] Beim Posaunenrufe[2] der Engel kommt dicht gedrängt von den Enden der Erde und aus allen Elementen das gesammte Menschengeschlecht nach Jerusalem[3], weil dies die Mitte der Welt ist und dort die Throne[4] zum Gerichte stehen; jedoch mit den ihnen eigenthümlichen Leibern und Seelen, die alle zur Unvergänglichkeit umgewandelt sind, nur eine Gestalt besitzen und die Verwandlung der Elemente selbst zum Besseren angenommen haben. Mit einem Worte trennt Christus die Gerechten von den Sündern, und es gehen, die Gutes thaten, das ewige Leben zu empfangen, die Sünder aber zurück zur ewigen Pein[5], und davon wird nie ein Aufhören sein. Man muss aber wissen, dass Christus dann nicht nach Fasten, Entbehrungen und Wundern fragen wird, was allerdings auch gut ist, sondern nach viel Höherem, nämlich nach Barmherzigkeit und Mitleid. Denn er wird Gerechten und Sündern sechserlei sagen: «mich hungerte» u. s. w.[6] Dann wird jede Zunge bekennen, dass der Herr ist Jesus Christus, zum Ruhme Gottes des Vaters. Die Strafen, welche das heilige Evangelium überliefert, sind diese: «Dort wird sein Heulen (κλαυθμός) und Zähneknirschen (βρυγμὸς τῶν ὀδόντων)»[7], «ihr Wurm (σκώληξ) wird nicht sterben, und ihr Feuer (πῦρ) wird nicht erlöschen»[8], «und werft ihn in die äusserste Finsterniss (σκότος τὸ ἐξώτερον)».[9] Dies Alles hat die Kirche Gottes herrlich aufgenommen. Sie versteht unter Genuss und Himmelreich das Zusammenleben mit den Heiligen Gottes und die ihnen bevorstehende immerwährende Erleuchtung und Erhebung, unter der Pein aber, der Finsterniss und Aehnlichem die Entfernung von Gott und die Aufzehrung der Seelen durch das Gewissen, welche durch Sorglosigkeit und zeitlichen Genuss der göttlichen Erleuchtung beraubt waren."

Das Synaxarion entspricht demnach der in seinem Namen ausgesprochenen Bestimmung gut: zusammenzuführen, zusammenzufassen, was über den Vorgang bekannt ist. Seine Darlegungen führen der Mitte des Bildes einige im Evangelium des Tages nicht erwähnte biblische Einzelzüge, Kreuz, Feuerstrom und Posaunenruf zu. Besonders aber fördern

[1] Vgl. Apokal. 20, 10. 14.
[2] Vgl. Matth. 24, 30. 31.
[3] Vgl. Joel 3, 17 fg. (Thal Josaphat), am folgenden Mittwoch verlesen: „Τριῴδιον". S. 39.
[4] Vgl. Matth. 19, 28, Dan. 7, 9, Apokal. 20, 4.
[5] Matth. 25, 32. 46 (s. o.).
[6] Das., 35 fg. (s. o.).
[7] Das., 8, 12, 24, 51.
[8] Schlussvers des Jesaias (Jes. 66, 24), aufgenommen von Markus 9, 44. 46. 48.
[9] Matth. 22, 13, 25, 30.

sie die weitere Ausbildung der Seitentheile, deren Inhalt im Evangelium nur mit einem Satze angedeutet war. Auf der einen Seite erscheint nun das vom Himmelslichte erhellte Paradies und die Vereinigung der Heiligen. Diese werden im Bilde in Chöre gruppirt, wie die Kirche sie sich am Tage Aller-Heiligen vorstellt.[1] Sie schweben zu Christus empor und gehen dann in langem Zuge ein zum Paradiese. Nahebei sieht man Daniel, liegend, von einem Engel berührt.[2] Auf der anderen Seite erscheint das Dunkel der Hölle mit dem Antichrist, dem nie ruhenden Wurm, dem Zähnegeknirsch, der äussersten Finsterniss. So dringt auf den vorhandenen Bildern von der einen Seite her das weisse Licht des Paradieses zu dem Beschauer, von der anderen Seite her schreckt ihn das Dunkel der Hölle. Das ganze Bild wird somit deutlich dreigetheilt und reicher an wirksamen Einzelscenen.

Der Scenenreichthum nimmt noch zu. Beachtet der Maler das Synaxarion auch des vorhergehenden Tages, so trifft er auf das Bild der Wage. An diesem Tage betet die Kirche für die selig Entschlafenen.[3] Sie ist dabei überzeugt: „wenn das Gute und das Böse auf der Wage sich das Gleichgewicht halten, so siegt das Mitleid; und wenn das Böse nur ein wenig überwiegt, so siegt doch wieder die Masse des Guten.“ Die Wage, an welcher der Maler Engel den Dienst verrichten lässt, findet im Bilde unterhalb des Richters und des Kreuzes ihren Platz, sodass hierdurch der Mitteltheil des Bildes einen neuen Zuwachs erhält.

Weitere Einzelzüge, welche die Seitentheile beleben, finden sich in den Gesängen, aus denen sich der Gottesdienst zu grossem Theile zusammensetzt. Hier wechselt die Sprache: sie verliert die Ruhe und Sachlichkeit, die sie im Evangelium und Synaxarion besass, und gelangt zu derselben leidenschaftlichen Erregung, die sich schon in den Gesängen des Weihnachtsfestes, des Tauffestes, der Osterzeit wahrnehmen liess. In der Ausmalung der Einzelheiten gehen die Gesänge beider Tage über das bisher Gegebene hinaus, die Grundanschauungen bleiben jedoch ohne Aenderung bestehen.

In den Gesängen des Sonnabends sind die folgenden Stellen zerstreut[4]: „Wir bitten innig, Christus, bringe Deine Knechte zur Ruhe in Deinen Hallen und im Schosse Abraham's. — Wen die ganze Natur des See-

[1] Vgl. namentlich das Synaxarion des Sonntags Aller-Heiligen („Πεντηκοστάριον“, S. 221^{a}), das die Heiligen in neun Ordnungen aufzählt. Das „Handbuch“ nennt neun Chöre von Heiligen, darunter die Asketen und die gerechten Könige, die im „Πεντηκοστάριον“, S. 212^{a}, 219^{b}, 223^{b} und „Τριῴδιον“, S. 13^{b} vorkommen.

[2] Vgl. Daniel 8, 15 fg.

[3] „Τριῴδιον“, S. 16^{b} fg.

[4] Das., S. 13^{b}, 15^{b} (Kanon des Theodoros), 20^{b}.

reichs und der Himmelsvögel als Speise aufnahm, lass auferstehen, Gott, durch Deine Richtersprüche am letzten Tage mit Herrlichkeit. — Wie die Blume verwelkt und wie der Traum vergeht, so zergehet auch der Mensch; wenn aber die Posaune erschallt, werden die Todten alle wie mit einem Erdbeben auferstehen, zu Deiner Begegnung, Christus, o Gott.“

Jeder dieser Züge, wiederum durch Bibelstellen angeregt[1], in die Chorgesänge aufgenommen, kehrt im Bilde wieder. Im Paradiese sitzt Abraham, im Verein mit Isaak und Jakob[2], und in seinem Schosse ruhen die Seelen der Seligen; auch Maria und der gute Schächer sind zugegen, wie es der anderweit ausgesprochenen Anschauung der Kirche, welche sich das Paradies ohne beide nicht denken mochte, entspricht.[3] Gegenüber den aufschwebenden Heiligen geben Erde und Meer beim Posaunenschalle die Verschlungenen heraus, und erheben sich die Todten, auferstehend, aus ihren Gräbern.

Die bisher nach und nach dargelegten Anschauungen finden sich vereinigt in jenem Gesange, welcher zu Anfang des Nachtgottesdienstes vom Sonnabend zum Sonntag überleitet. Er mag hier unverkürzt folgen, um zu veranschaulichen, in welcher Weise die Phantasie der kirchlichen Dichter die künftigen Dinge gestaltete, zum Vergleiche mit ihrer Gestaltung in der Phantasie der Maler. Der fünfstrophige Gesang lautet[4]: „Wenn Du kommst, gerechtes Gericht zu halten, gerechtester Richter, sitzend auf dem Throne Deiner Herrlichkeit, zieht ein feuriger Strom vor Deinem Richterstuhle zum Entsetzen Aller dahin, während die himmlischen Mächte Dich umstehen und die Menschen gerichtet werden, ein jeglicher in Furcht wegen dessen, was er that. Dann schone uns, Christus, und würdige uns des Theiles der Geretteten als Barmherziger. In Glauben flehen wir Dich an. — Die Bücher werden geöffnet werden[5], und es werden offenbar die Thaten der Menschen vor dem unabwehrbaren Richterstuhle. Ertönen wird der ganze Abgrund von furchtbarem Zähneknirschen und Geheul, wenn er alle Sünder sieht, wie sie mit den ewigen Strafen durch Dein gerechtes Gericht heimgesucht werden und vergebens nach Erbarmen schreien. Deshalb flehen wir Dich an, Guter: schone unser, die wir Dich besingen, einziger Erbarmungsvoller. — Die Posaunen werden ertönen, die Gräber werden sich leeren und es wird auferstehen

[1] Vgl. Luk. 16, 23 (Abraham's Schoss), Apokal. 20, 13 (das Meer gibt die Todten heraus), Ps. 102, 13 (Vergleich des Menschen mit der Blume des Feldes).

[2] Nach Matth. 8, 11, Luk. 13, 28.

[3] „Μηναῖον“, (16.) Aug., S. 81[a] (Engel trugen den Leib der Gottesmutter in das Paradies); Luk. 23, 43 („heute wirst Du mit mir im Paradiese sein“).

[4] „Τριῴδιον“, S. 21[b] fg. (leider ohne Nennung des Dichters).

[5] Vgl. Daniel 7, 10, Apokal. 20, 12.

bebend das gesammte Geschlecht der Menschen. Die Gutes gethan haben, freuen sich in Freuden, in Erwartung ihres Lohnes; die Sünder zittern mit schrecklichem Jammergeschrei, zur Strafe geschickt und von den Auserwählten getrennt. Herr der Herrlichkeit, erbarme Dich unser, da Du gut bist, und würdige uns des Theiles derer, die Dich geliebt haben. — Ich weine und klage, wenn ich daran denke, über das ewige Feuer, die äusserste Finsterniss, und den Tartaros, den schrecklichen Wurm, und wiederum über das Zähnegeknirsch und das unaufhörliche Weh, das denen bevorsteht, die masslos fehlten und Dich, den Ueberguten, mit schlechtem Sinne erzürnten, deren ich Elender einer und der Erste bin. Aber, Richter, rette mich durch Dein Mitleid, da Du barmherzig bist. — Wenn die Throne errichtet und die Bücher geöffnet werden und Gott zum Gerichte sitzt, o, welche Furcht ist dann! Wenn die Engel in Furcht zur Seite stehen und der Feuerstrom dahinzieht, was werden wir dann thun, die vieler Sünden schuldigen Menschen? Wenn wir vernahmen, wie er die Gesegneten des Vaters zur Herrschaft ruft, die Sünder aber zur Strafe schickt, wer wird das schreckliche Urtheil bestehen? Aber, Du einziger menschenfreundlicher Heiland, Du König der Ewigkeiten, wende Deinen Sinn und erbarme Dich meiner, ehe das Ende kommt."

In denselben Vorstellungen bewegen sich die Gesänge weiter am folgenden Morgen, am Fastnachtssonntag, an dem der Dichter in tief erregter Stimmung verharrend ausruft[1]: „O, dass ich nicht gefesselt werde an Händen und Füssen, — ich weine, wenn ich den Klageruf des «Reichen» in der Flamme der Pein höre, und klage, ich Unseliger, dass mir dieselbe Verdammniss bevorsteht, und bete «erbarme Dich mein», Heiland der Welt, in der Zeit des Gerichtes. — Schone, o schone, Herr, Deines Knechtes, und übergib mich nicht den bittern Peinigern aus den erbarmungslosen Engeln." Auch diese kleinen Züge, das Fesseln der Verurtheilten durch Engel, das Schmachten des Reichen im Feuer, findet man wie die früher berührten Einzelheiten in den Bildern wieder, die mit ihrer Hülfe immer lebensvoller, immer reicher sich gestalten auf der festen, Wort und Bild gemeinsamen biblischen Grundlage.

Indem wir solchergestalt im Geiste an dem Gottesdienste theilnehmen, das in ihm Aufeinanderfolgende dabei unwillkürlich zusammendrängen, baut sich vor unseren Augen, wie vor den Augen der Festtheilnehmer, eines der grossartigsten und ergreifendsten Bilder auf, die es gibt.

[1] „Τριῴδιον", S. 23 fg. (Kanon des Theodoros Studites).

Nunmehr genügen wenige Sätze, die vorhandenen Bilder der Wiederkunft Christi zu charakterisiren. Erhalten sind vier grosse Weltgerichtsbilder aus dem 16. Jahrhundert, wol keines aus früherer Zeit. Man findet sie zu Lawra, Dionysiu und Xenophontos in der Trapeza und zu Dochiariu in der Aussenvorhalle.[1] Sie füllen in ihrem Scenenreichthume nicht nur eine ganze Wand — schon so viel Raum wird sonst keinem anderen Bilde eingeräumt —, sondern greifen noch auf die benachbarten Wände über, sodass sie an Raum das Vielfache der gewöhnlichen Bilder einnehmen.

Die Bilder zu Dionysiu (Taf. 10) und Dochiariu sind einander sehr ähnlich. In der Mitte thront Christus, den zu Richtenden beide Hände entgegenstreckend, die den Gerechten zugekehrte Rechte mit aufwärts, die den Verdammten zugekehrte Linke mit abwärts gewendeter Handfläche. Neben ihm stehen die Gottesmutter und der Vorläufer, und thronen vor Engelscharen die Apostel. Darunter sieht man den Thron mit Buch und Kreuz, vor dem die Engel und das erste Menschenpaar zu Boden fallen[2], mit der Beischrift: „Bereitung des Thrones (ἑτοιμασία τοῦ ϑρόνου)".[3] Zu beiden Seiten des Thrones wird an die gethanen oder unterlassenen Barmherzigkeiten erinnert: man sieht jederseits einen Armen und liest den auf ihn bezüglichen Spruch: „was Ihr gethan habt Einem unter diesen — was Ihr nicht gethan habt Einem unter diesen". Unter dem Throne die „Wage der Gerechtigkeit (ζύγος τῆς δικαιοσύνης)": Engel wägen Schriftrollen ab, und die Seelen stehen dabei voll Erwarten. Links knien, unter der einen Hälfte der Apostel, sechs oder sieben Chöre Gerechter, und gehen die Gerechten ein in das Paradies. Rechts, unter der anderen Hälfte der Apostel, zieht der Feuerstrom herab, der vor Christi Füssen seinen Ursprung hat, und werden die Schuldigbefundenen von Engeln in den Feuerstrom hinabgeworfen, in dem schon der Reiche schmachtet. Hier rollt ein Engel den Himmel auf[4]; hier sind Erde und Meer, als Ungethüme, auf

[1] Das Bild zu Xenophontos muss im Folgenden unberücksichtigt bleiben, da ich mir keine näheren Angaben über dasselbe gemacht habe.

[2] Hierfür wird man daran erinnern dürfen, dass Ephräm Syrus in seiner einen Rede über die Wiederkunft Christi unter Hinweis auf Jes. 45, 24 sagt: Wie werden wir uns bejammern, wenn wir das unbeschreiblich schöne Himmelreich schauen, auf der anderen Seite die furchtbaren Peinen, in der Mitte aber das ganze Menschengeschlecht von Adam an, alle mit Zittern die Knie beugend und tiefgebückt anbetend (Ephraem Syrus, „Opera", Bd. II. gr. et lat., S. 195; deutsch von Zingerle in der „Bibliothek der Kirchenväter", „Ausgewählte Schriften des heil. Ephräm", Bd. I, S. 101).

[3] Vgl. Ps. 9, 8, 88, 15, 102, 17. Letztere Stelle war in gleicher Bedeutung schon auf S. 51 zu erwähnen.

[4] Vgl. Jes. 34, 4, Apokal. 6, 14.

denen personificirte Gestalten reiten, dargestellt, im Begriffe, die Menschen aus ihrem Rachen herauszugeben; hier entfesseln sich die vier Winde, und erscheinen die vier Unthiere des Daniel[1] (Dionysiu). Zu unterst erblickt der Beschauer die Schuldigen in ihrer höllischen Pein, in erschreckendem Gegensatze zu den Heiligen, welche ihnen gegenüber zum Paradiese eingehen.[2] Bei noch ausführlicherer Schilderung, für welche die eine Wand nicht ausreicht, greift die Darstellung auf die benachbarten Wände über, wo dann, nahe dem Paradiese, die sechs Bethätigungen der Barmherzigkeit, an welche die unter dem Richter stehenden evangelischen Worte mahnen, nahe der Hölle aber die von Daniel vorausgeschauten Reiche, das der Hölle verfallende Reich der vier Könige Nebukadnezar, Cyrus, Alexander, Augustus und das Reich gleichen Schicksales des Bockes David und des Widders Alexander zu sehen sind (Dionysiu).[3] Helles Licht umfliesst die Bewohner des Paradieses, während das Dunkel der äussersten Finsterniss in der tiefsten Hölle kaum noch Gestalten erkennen lässt.

Die Verschiedenheiten des dritten Bildes in Lawra, sind nur äusserlicher Natur und hängen mit der veränderten Raumgliederung zusammen. Hier, wo die Trapeza reichlichsten Raum bot, sind dem scenenreichen Bilde statt einer Wand drei ganze Wände gewidmet, sodass der Gegensatz von Paradies und Hölle durch noch augenfälligere räumliche Gegenüberstellung verschärft wird. Die Malerei ist leider sehr geschwärzt und lässt namentlich von Christus und seiner Umgebung nur wenige Spuren mehr erkennen. Die Mittelwand, die sonst dem Gerichte zusammen mit Hölle und Paradies genügen muss, ist diesmal fast ausschliesslich dem Erscheinen Christi und der Bestimmung über die Seelen, also dem Gerichte allein gewidmet: links unter den Aposteln ist die Bereitung des Thrones gemalt, rechts das Hinabstossen der Seelen in den Feuerstrom und das Abführen der Gefesselten. Die linke Seitenwand, die Paradieseswand, zeigt in ihrer oberen Hälfte die Gerechten, die in etwa acht Gruppen niederknien, in der unteren Hälfte ihren Einzug in das Paradies, in welchem wie gewöhnlich die Gottesmutter zwischen zwei Engeln, der Schächer und die drei Patriarchen, letztere mit Tüchern voller Seelen im Schose, sitzen.[4] Die gegenüberliegende rechte Seiten-

[1] Daniel 7, 2 fg.

[2] Das untere Drittel der Höllenseite mit Meer, Winden, Unthieren und Hölle ist auf der Abbildung nicht zu erkennen. In der Mitte des Bildes ist unten das Trimorphon (s. S. 101) gemalt, mit dem Bilde inhaltlich nicht zusammenhängend.

[3] Vgl. Daniel 8, „Ἑρμηνεία“, §. 119, „Handbuch“, §. 188.

[4] Diese Gruppe ist abgebildet von Didron in den „Annales archéologiques“, Bd. XXI, S. 91.

wand, die Höllenwand, ist oben von den bösen Königen, über denen beim Posaunenschalle der Himmel sich aufrollt, unten von der Hölle eingenommen, wo der Satan, schwarz, gehörnt und geflügelt, im Feuerstrome auf einem Ungeheuer reitet, das mit seinen zwei Vordertheilen schwarze Menschen verschlingt, wo der Wurm haust, der Höllenrachen den Feuerstrom mit dem Satan und dem Reichen aufnimmt, wo das Zähnegeknirsch nicht aufhört, und der Antichrist angebetet wird.

Zur Ueberschrift des Bildes dient, soweit vorhanden und lesbar (Dionysiu, Handbuch), der Name des Festtages, wie das Synaxarion ihn angibt, „die Wiederkunft Christi“ [1]; und über dem Weltenrichter stehen die Worte des Synaxarion: „Jesus Christus der gerechte Richter“ oder auch die Worte des Kanon: „Jesus Christus die Herrlichkeit, die Freude der Gerechten“.[2] So spricht sich in der Benennung wie im Inhalte die Gleichartigkeit künstlerischer und gottesdienstlicher Auffassung aus.

Zum Schlusse sind noch zwei abweichende Darstellungen kurz zu erwähnen. Die eine besteht in einer blossen Erinnerung an das Jüngste Gericht, die andere in einer Wiedergabe des Gegenstandes in zwei Bildern. Eine Erinnerung an das Jüngste Gericht bieten die sechs Scenen der Barmherzigkeit, welche zu drei und drei in den beiden Chören der Kirche zu Xenophontos angeordnet sind. Hier gibt ihre Umgebung über ihre besondere Bedeutung Aufschluss. Sie sind von Bildern eingeschlossen, welche der Charwoche gedenken, und gehören wie diese auch selbst zur Charwoche; denn das Evangelium des Fastnachtssonntags, das ihrer gedenkt, gelangt am Dienstage dieser Woche nochmals zur Verlesung.[3] In zwei grossen Bildern aber wird der Vorgang im Handbuch vorgeführt.[4] Hier schildert das erste, mit der gewöhnlichen Ueberschrift „die Wiederkunft Christi“ versehene Bild nur das blitzartige Erscheinen Christi, die bei dem Posaunenschalle erfolgende Auferstehung der Todten und das Aufsteigen der Gerechten (deren ersten Chor diesmal die Apostel bilden) zu ihm, der die Worte „Kommet her — weichet von mir“ spricht, also wirklich nur die Wiederkunft Christi ohne das Gericht; und erst das zweite Bild, „das Weltgericht“ überschrieben,

[1] Im „Handbuch“: ἡ δευτέρα παρουσία τοῦ Χριστοῦ; in Dionysiu: ἡ δευτέρα τοῦ Κυρίου παρουσία. Das Synaxarion („Τριῴδιον“, S. 25) beginnt: „Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ, τῆς δευτέρας καὶ ἀδεκάστου Παρουσίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ μνείαν ποιούμεθα.“

[2] Beide Bezeichnungen sind wenigstens im „Handbuch“ angegeben. Die eine ist dem Synaxarion („Τριῴδιον“, S. 25[b]), die andere dem Kanon des Theodoros Studites (das., S. 27[b]) entnommen.

[3] „Εὐαγγέλιον“, S. 149.

[4] An der zu Anfang angegebenen Stelle: „Ἑρμηνεία“, §. 347, 348, „Handbuch“, §. 387, 388.

umfasst in der Mitte das Gericht selbst, Christus zwischen Maria, dem Vorläufer und den beisitzenden Aposteln, dann die Chöre der Gerechten und die Gruppen der Sünder mit dem Feuerstrome, der sie aufnimmt, sowie rechts die Hölle und links das Paradies, also im wesentlichen jenes dreitheilige scenenreiche Bild, dem die vorhandenen Weltgerichtsbilder unter der anderen, im Synaxarion begründeten Ueberschrift entsprechen. Eine Bereicherung des Gegenstandes, eine Hinzufügung neuer Scenen, findet bei seiner Theilung in zwei Bilder nicht statt.[1]

Alles in allem muss dem Bilde der Wiederkunft Christi, des Jüngsten Gerichtes, nachgerühmt werden: Aufnahme der gottesdienstlichen Gedanken in grosser Fülle, Herausgreifen und eindringliche Schilderung der wirkungsvollsten Scenen und klare Gruppirung des vieltheiligen Ganzen. Diese Eigenschaften machen es zu dem wirkungsvollsten Bilde der Kirchenmalerei.

Die einzelnen Bilder, welche allmählich vor den Augen des Kirchenbesuchers vorüberziehen, die Bilder der kirchlich wichtigsten Tage des Jahres, lehren, ein jedes für sich, den engen Zusammenhang kennen, in welchem sie mit dem Gottesdienste stehen. Was der Gottesdienst in Worte fasst, fasst das Bild in Formen, und Aufgabe des Künstlers ist es, die ihm bekannten und alljährlich von neuem sich bietenden kirchlichen Vorstellungen künstlerisch zu fassen, wobei er an den Leistungen seiner Vorgänger einen starken Rückhalt findet.

Wer den gemeinsamen Inhalt von Wort und Bild, von Gottesdienst und Kunst, auf seine Herkunft hin prüfen will, wird bemerken, dass er theils auf der Bibel, namentlich den Evangelien, theils auf der Ueberlieferung, wie sie in den Synaxarien und Gesängen regelmässig zu Tage tritt, beruht.[2] Im Hinblick auf diese Doppelquelle sind drei Fälle möglich: die Vorgänge können im wesentlichen auf den Evangelien, oder im

[1] Man kann fragen, ob diese Zweitheilung vielleicht darin ihren Grund hat, dass zwei Räume, Trapeza und Aussenvorhalle, auf das Bild Anspruch erhoben, und auf diese Art beide sich desselben bemächtigen konnten. Diese Frage ist mit dem vorhandenen Material weder zu bejahen noch zu verneinen, da keines der Klöster in beiden Räumen zugleich alte Malereien enthält.

[2] Es handelt sich hier um einen Grundzug der christlichen Kunst alter und je nach dem Bekenntnisse auch neuer Zeit. Im Abendlande bildet ausserdem die Predigt eine wichtige Quelle der Kunstanschauungen; für das Morgenland sind die Homilien noch daraufhin zu untersuchen. Den starken Einfluss der Predigt und des Kirchengesanges hat Anton Springer in der Abhandlung „Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter“ („Berichte der phil.-histor. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften“, 1879) erwiesen.

wesentlichen auf der Ueberlieferung, oder auf Evangelien und Ueberlieferung gemeinsam beruhen. Der erste Fall, rein evangelische Herkunft, zeigt sich an den Sonn- und Festtagen der Heilungen und Erweckungen Christi, an denen die Kirche sich bei dem schmucklosen evangelischen Berichte beruhigt. Der zweite Fall, Beruhen auf der Ueberlieferung, liegt vor bei jenen Festen, welche ausser- oder nachevangelische Vorgänge feiern, also bei den Marienfesten, den Festen der Kreuzerhöhung, der Bilderaufstellung, des Bildnisses Christi, und der meisten Heiligen, über welche eine biblische Kunde nicht vorliegt. Der dritte Fall, Vereinigung beider Quellen, tritt ein bei der Mehrzahl der hohen Kirchenfeste, sobald die Begeisterung die Männer der Kirche antreibt, den evangelischen Grundzügen des Vorganges andere Einzelzüge einzufügen. In allen drei Fällen folgt der Maler dem Gottesdienste. Deshalb bleibt die Erweckung des Lazarus ein rein evangelisches Bild; deshalb beruht das tief empfundene Bild, welches das Entschlafen Mariä darstellt, auf der Legende; deshalb sind die Bilder der grössten Feste mit apokryphen Einzelheiten ausgestattet.

Die ergreifendsten Feste, bei denen die Kirche in grössten Jubel oder in grössten Jammer ausbricht, fordern die Erweiterung der Gedanken über das evangelische Mass hinaus am lautesten. Die erschütterndsten Vorgänge im Leben Christi üben die weiteste Wirkung aus. Die Engel äussern ihre Theilnahme nicht nur bei der Geburt des Herrn (nach den Evangelien), sie dienen ihm auch bei der Taufe, beklagen ihn am Kreuze, begleiten ihn hinab in den Hades, hinauf in den Himmel, später wieder auf die Erde zur sterbenden Mutter, und zuletzt zum Jüngsten Gerichte. Fluss und Meer werden (nach den Psalmen) von der Taufe, Sonne und Mond (in Verfolg der evangelischen Auffassung) von der Kreuzigung mächtig ergriffen, Sonne, Mond und Sterne stimmen in den allgemeinen Jubel über die Erscheinung Gottes am Tage der Taufe ein, die Welt nimmt an der Ausgiessung des heiligen Geistes am Pfingstfeste theil, Erde und Meer geben die Verschlungenen heraus und der Himmel wird aufgerollt, wenn Christus zum Jüngsten Gerichte wiederkommt. Diese Theilnahme aller Welt ist ein wichtiges Element in den Festgesängen der Kirche, sein Fehlen im Bilde hätte die gefeiertsten Vorgänge eines grossen Theiles ihrer Kraft beraubt; eine ausschliesslich evangelische Auffassung müsste der griechischen Kirche zu einfach und klanglos, als eine unnöthige und störende Selbstbeschränkung erscheinen.

Aus beiden Quellen, welche den Inhalt der Bilder liefern, den Evangelien und der Ueberlieferung, schöpfen die Bilder nicht unmittelbar. Für die Benutzung beider in der Malerei ist vielmehr das Verhältniss

des Gottesdientes zu ihnen massgebend. Wohin der Gottesdienst der Ueberlieferung folgt, dahin hat das Bild gleichfalls die Neigung zu folgen: die Höhle in der Geburt Christi, der Schädel Adams unter der Schädelstätte, alle Einzelheiten beim Entschlafen Mariä zeigen an, wohin das Bild vom Gottesdienste, der Gottesdienst von der Legende sich führen lässt. Wo also der Gottesdienst über das Evangelium hinausgeht, geht auch das Bild gern darüber hinaus. Wo hingegen der Gottesdienst die evangelischen Grenzen nicht überschreitet, hält auch der Maler sie meist ein, obschon es ihm vollkommen freisteht, sein Bild durch neue Züge, das Verkündigungsbild durch Spindel und Blumen, das Weihnachtsbild durch die Badescene noch mehr zu bereichern.[1] Immer ist der Geist, der bei alljährlicher Wiederkehr der betreffenden Feste in der Kirche herrscht, ist, kurz gesagt, die kirchliche Auffassung für den Maler massgebend. Ob diese Auffassung auf evangelischer, legendarischer oder beiderlei Auffassung beruht, kommt wohl für den Forscher, aber nicht für den Maler in Betracht.

In der Art und Weise, wie der Maler einem solchen Inhalte gegenüber seine Aufgabe lösen will, ist ihm die nöthige Freiheit vollauf gewährt. Die früher gehegte, aber bereits erschütterte Ansicht, dass jede Scene, jede Figur bis auf die Zahl der Gewandfalten und die Form des Bartes ihm vorgeschrieben sei[2], erweist sich als irrig. Den Hauptpersonen ist ihre Haltung nicht vorgeschrieben, soweit es nicht im gottesdienstlichen Worte geschieht. Bei der Geburt Christi beispielsweise steht es dem Maler frei, Maria liegend (Lawra Klosterkirche, Pawlu) oder kniend (Lawra Nikolauskapelle, Dochiariu, Handbuch), Joseph sitzend (in den beobachteten Bildern) oder ebenfalls kniend (Handbuch) darzustellen. Er kann Joseph in die eine Ecke versetzen (in den beobachteten Bildern) oder ihn in der Mitte mit Maria an der Verehrung des Kindes theilnehmen lassen (Handbuch). Er kann die Magier nur einmal (meistens) oder im selben Bilde zweimal, heranreitend und im Begriffe niederzuknien (Lawra Nikolauskapelle), darstellen und die Hirtenscene sehr figurenarm (Pawlu) oder figurenreich (Lawra Nikolauskapelle) gestalten. Bei der Taufe lässt er die Zahl der Engel, bei dem Abendmahle die Anordnung der

[1] Hierfür stand eine reiche kirchliche Literatur zur Verfügung: auf apokryphe Evangelien- und Marien-Literatur weist Philipp Meyer in der „Theologischen Literaturzeitung", Bd. XIV (1889), Sp. 175 fg., hin, auf Homilien und Gebete der Kirchenväter verweist Kondakoff, „Histoire de l'art byzantin", Bd. I (1886), S. 61. Die Literatur wird im allgemeinen da als Quelle zu betrachten sein, wo der regelmässige, ungesucht dem Maler sich darbietende Gottesdienst selbst nicht bereits als solche erscheint.

[2] „Handbuch" (Einleitung), S. 3, 7, 12, 14.

Plätze wechseln[1], und bei der Kreuzigung ist die fast schrankenlose Freiheit des Malers in der Ausdehnung oder Beschränkung seines Gegenstandes auffällig.[2] Wenn ausserhalb der Wandmalerei, in besonders kleinen Darstellungen, nicht nur, wie selbstverständlich, die Personenzahl sehr verringert, sondern bei der Taufe sogar die Taube des heiligen Geistes gelegentlich ausgelassen wird[3], so ist dies gewiss ein Zeichen für die sehr weitgehende und nicht weiter zu wünschende künstlerische Freiheit. So wenig der Maler in der Gestaltung des Hauptvorganges und in der Haltung der Hauptpersonen an ein bestimmtes Schema gebunden ist, ebenso wenig ist er zur Beigabe etwaiger Nebenfiguren, Nebenscenen, Nebenbilder verpflichtet. Die Schlangen im Taufbilde, die Schächer und die losenden Kriegsknechte bei der Kreuzigung, der Pelikan am Crucifix sind erlaubte Zuthaten, haben aber nicht eine solche Wichtigkeit, dass man sie in jedem Bilde zu sehen wünschte. Der Taufe darf zu weiterer Ausführung das vorausgegangene Gespräch des Täufers mit Christus als Nebenscene beigefügt werden (Lawra Nikolauskapelle und Klosterkirche), die Kreuzigung darf durch die Nebenbilder der Kreuzanheftung und Kreuzabnahme bereichert werden. Aber vorgeschrieben ist weder das eine noch das andere. Entschliesst sich der Maler zu solchen Bereicherungen seines Werkes, so thut er es nicht unter dem Drucke von Vorschriften, sondern aus freien Stücken.

Dass sich bei all dieser Freiheit doch für jedes Bild ein bestimmter Typus ausgebildet hat, der stets mehr oder weniger festgehalten wird und das Aussehen des Bildes merklich bestimmt, darf nicht befremden. Es ist dies eine allgemeine, nicht nur innerhalb der byzantinischen Kunst bestehende Thatsache, welche gewiss nicht dazu verleiten darf, zwangsweise errichtete Schranken da zu vermuthen, wo höchstens freiwillig eingehaltene vorhanden sind. Wie viel oder wie wenig der Maler von dem reichlich ihm zufliessenden Stoffe verarbeiten wollte, wie weit er sich dabei seinen Vorgängern fügen oder sich die Kraft zutrauen wollte, noch Besseres als sie zu leisten, blieb ihm selbst und seinem Auftraggeber überlassen. Das Selbstvertrauen freilich, das den Künstler erst zu selbständigem Vorgehen befähigt, war in der Zeit, welcher die meisten Athos-Fresken angehören, diesseit des 15. Jahrhunderts, geschwunden, und wohl

[1] In der Taufe sind in Lawra und Xenophontos vier, in Pawlu drei Engel angebracht. Beim Abendmahl nimmt Johannes in der Klosterkirche zu Lawra den Platz zur Rechten Christi, in der Trapeza desselben Klosters zur Linken Christi ein.

[2] Sie weist in Dochiariu sehr wenige, anderwärts viele Figuren auf.

[3] Auf dem geschnitzten Täfelchen zu Watopädi (vgl. S. 49), auch in einer später zu nennenden Miniatur (Iwiron Nr. 5), welche beiden Beispiele ausnahmsweise nicht den in diesem Abschnitte behandelten Kirchenmalereien angehören.

mussten die Maler damaliger und folgender Zeit empfinden, dass sie besser thaten, auf den Flug eigener Gedanken zu verzichten, als sich mit schwachen Kräften an Neuerungen zu wagen, denen sie nicht gewachsen waren. Zudem lag kein Grund vor, besondere Neuerungen anzustreben, da der Gottesdienst, welcher den Inhalt lieferte, in den alten Bahnen verblieb. Auf diese Weise, durch Gleichbleiben der Quelle und Sinken der Künstlerkraft, erklärt sich die typische Aehnlichkeit vieler byzantinischen Bilder, die aber, wie die betrachteten Malereien gezeigt haben, in nicht höherem Grade vorhanden ist, als man es auch in anderen einheitlichen Kunstepochen zu beobachten gewohnt ist.

Die Betrachtung der Cyklen alter Kirchenmalereien, ihrem Inhalte wie ihrer Auffassung nach, gewährt einen guten Einblick in das Schaffen der byzantinischen Kunst. Die Ziele, welche sie verfolgte, und die Mittel, welche sie anwandte, treten mit Hülfe der vorhandenen Malereien dem Beobachter klar entgegen, sodass er sich allmählich in der ihn umgebenden Kunstwelt vollkommen heimisch fühlt.

4. Das Handbuch der Malerei.

In dieser Kunstwelt ist einst der Versuch gemacht worden, das Reich des Malers zu inventarisiren. Wie schon angedeutet, liegt dieser Versuch im „Handbuche der Malerei“ vor. Dasselbe ist eine der ausgiebigsten kunstgeschichtlichen Quellenschriften, die es gibt.[1]

Es ist interessant, wenigstens Einiges über das Buch vom Verfasser selbst zu erfahren. Verfasser ist ein Priestermönch und Maler Namens Dionysios, den man aus der Einleitung kennen lernt.[2] Zunächst widmet er der Gottesmutter Maria „die Anleitung und Lehre seiner Kunst, wie er sie mit vieler Sorgfalt und bewährtester Erfahrung seinen Kräften gemäss zusammengebracht und niedergeschrieben hat, und die keiner der

[1] Es ist zuerst in französischer Uebersetzung, dann in der griechischen Originalsprache und in deutscher Uebersetzung erschienen. Die französische Ausgabe, von Didron, heisst „Manuel d'iconographie chrétienne greeque et latine“ (Paris 1845), die deutsche, von Schäfer, „Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ (Trier 1855), die griechische „Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων“ (Athen 1853, 2. Ausgabe von Konstantinides daselbst 1885). Ich habe die neuere griechische (1885) und daneben die deutsche (1855) Ausgabe benutzt.

[2] Er stammt aus dem Innern Griechenlands, aus Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Phurna liegt nach heutiger Eintheilung im Kreise Akarnanien und Aetolien, nahe dem δῆμος Ἀγράφων (s. die vom Ministerium des Innern herausgegebene „Στατιστικὴ τῆς Ἑλλάδος“, Athen 1881, 3. Theil, S. 16, 18) und hat, obigem Ausdrucke zufolge, gewiss einst zu diesem Demos, dieser Gemeinde, gehört.

in ihr geziemenden Methoden nachsteht“. Sodann gibt er in der Einleitung Rechenschaft über sein Unternehmen ungefähr in folgender Weise: Wie niemand nach dem Worte des Herrn das ihm anvertraute Talent vergraben soll, so habe auch ich mich veranlasst gesehen, das mir anvertraute kleine Talent zu mehren, nämlich das bischen Kunst, das ich von Kind an mit vieler Mühe und Zeit gelernt habe, nach Kräften nachstrebend dem von Salonichi herleuchtenden Manuel Panselinos, nach Massgabe seiner heiligen Bilder und wunderschönen Kirchen auf dem heiligen Berge Athos; derselbe leuchtete einst in der Wissenschaft der Malerei wie eine zweite Sonne oder wie der goldstrahlende Mond, übertraf alle Maler, alte wie neue, und stellte sie in den Schatten durch seine bewundernswerthe Kunst, wie es ganz klar seine Wand- und Tafelmalereien zeigen, was auch jedermann einsehen wird, der sie sorgfältig betrachtet und nur ein wenig von der Malerei versteht. Mein ganzes Streben war, eben diese Kunst, die ich von Kind an gelernt, zu mehren, Euch, meine Kunstgenossen, zu Nutz und Frommen, indem ich sie in diesem Buche erklärte und da gewissenhaft aufzeichnete: alle Masse und Typen, die Fleischbehandlung und Farbengebung, die Masse und ihre Ausführung, Einiges aus den kretischen Malern, die verschiedenen Recepte für Firnisse, Leim, Gips und Vergoldung, auch die Ueberlieferung der Wandmalerei; ferner die ganze Blütenlese des Alten und Neuen Testamentes mit den Compositionen der Thaten, Wunder und Parabeln und den passenden Propheten-Inschriften; die Namen und Typen der Evangelisten, Apostel, aller hervorragenden Heiligen, theilweise auch die das ganze Jahr durchziehenden Martyrien und Wunder derselben; dazu die Ausmalung der Kirchen und anderes für unsere Wissenschaft Nützliche, wie es im Inhaltsverzeichnisse einzeln angegeben ist, und wie ich es mühsam zusammengebracht habe mit meinem Schüler Kyrillos aus Chios, der es mit Wohlbedacht verbessert hat.[1]

Diese Einleitung legt somit dar, wie der Verfasser in dem Bestreben, sich in dem Kreise seiner künstlerischen Thätigkeit nützlich zu machen, zu dem Entschlusse gekommen ist, das Handbuch zu schreiben, und orientirt mit wenig Worten darüber, welchen Inhalt man darin zu erwarten hat.

Das Handbuch zerfällt in vier Theile. Der erste Theil behandelt die Technik, der zweite und dritte die Beschreibung der Bilder, und zwar der zweite die der biblischen, der dritte die der Heiligenbilder, der vierte

[1] Eine Stelle der griechischen Ausgabe habe ich übergangen. Sie hängt mit den §§. 64, 87, 88 zusammen und muss deshalb wie diese aus dem Buche wieder ausgeschieden werden. Hierüber vgl. S. 154.

ihre Anordnung in der Kirche.[1] Eine etwas ausführlichere Uebersicht wird den Reichthum des Inhaltes erkennen lassen.[2]

Der erste Theil lässt die Bilder nach und nach entstehen und erklärt ihre Technik, viele Fragen beantwortend, welche man an die Maler vergangener Zeiten wol richten möchte. Anfangs wird der Schüler angeleitet, Pausen nach guten Mustern anzufertigen (§. 1); durch Pausen glückte es einst dem Verfasser, sich an den Werken des Panselinos heranzubilden (Einleitung). Dann werden zusammenhängende technische Anleitungen gegeben. Sie gliedern sich inhaltlich in zwei äusserlich nicht angedeutete Hälften, welche die Tafelmalerei sammt den verwandten Malweisen (bis §. 66, 53) und die Wandmalerei (von da an) behandeln, und zwar in ganz praktischer Weise, indem zunächst die Vorbereitungen, dann Ausführung und Vollendung der Arbeit besprochen werden, worauf sich noch mancherlei Bemerkungen anschliessen. Zuerst lernt der Schüler die Herstellung der Materialien, der Zeichenkohle, der Pinsel, des Gipses kennen (§. 2—5); darauf die Anfertigung von Tafelbildern: die Tafeln, und ebenso die Bilderwände, die Templa, werden gegipst, roth grundirt und mit Blattgold belegt (§. 6–15). Nachdem auf diese Weise die Tafeln bereitet sind, wird die Malerei ausgeführt, erst die grünliche Untermalung des Fleisches, dann dieses selbst, das Haar und die Gewandung (§. 16—25). Dieser Malerei ist, bis auf andere Bereitung des Grundes, die Malerei auf Tuch und Leinen verwandt (§. 27, 28). Nun kommen zahlreiche Recepte für die Bereitung von Firnissen und Farben (§. 29—61, 29—49), unter Berücksichtigung der Reinigung alter Bilder und der Malerei auf Papier, auch Bemerkungen über die abweichenden moskowitischen und kretischen Malweisen, über die Oelmalerei auf Tuch und über die Verhältnisse der menschlichen Gestalt, welche neun Gesichtslängen[3] enthält (§. 62—66, 50—53). Damit ist die Tafelmalerei erledigt. Es folgt hierauf die Wandmalerei (§. 67—83, 54—70). Der Kalk wird zunächst bereitet, angeworfen und geglättet, das geglättete Stück binnen einer Stunde untermalt, weil der Kalk sonst trocknet und die Farbe nicht mehr annimmt. Dann werden die Fresken gemalt (§. 76—51, 63—68) und zuletzt die Heiligenscheine vergoldet. Wieder schliessen sich

[1] So in der griechischen Ausgabe. In der deutschen ist die Eintheilung eine andere, in nur drei Theile: der erste behandelt die Technik, der zweite nur die alttestamentlichen Bilder, der dritte die neutestamentlichen, die Heiligenbilder und die Anordnung in der Kirche.

[2] Im Folgenden sind die betreffenden Paragraphen angegeben. Wo zwei Angaben gemacht sind, gilt die erste Zahl der griechischen Ausgabe, der „Ἑρμηνεία“, die zweite der deutschen Ausgabe, dem „Handbuch“.

[3] Nicht neun Kopflängen, wie man bisher häufig gemeint hat.

einzelne Bemerkungen, über das Restauriren alter Bilder und über Goldfarbe, an.

Am Schlusse der beiden Hälften dieses Theiles stehen in der griechischen Ausgabe noch einige apokryphe Paragraphen (§. 64 und 86—88), welche von dem Herausgeber als Zusätze oder Fälschungen eines in wissenschaftlichen Kreisen bekannten Handschriftenfälschers, des Simonides, bezeichnet werden. Ohne solche Entstellungen würde man es letzterem zu hohem Verdienste anzurechnen haben, dass er die erste Drucklegung des Manuscripts in der Ursprache herbeigeführt hat. So aber ist mit jeder Abweichung der auf ihn zurückgehenden griechischen Ausgabe die Möglichkeit einer Fälschung verbunden.

Der zweite Theil beginnt mit Schilderung der Engel (§. 1—5, 73). Sie werden nach Dionysios Areopagites in neun Ordnungen getheilt, aber mit Berufung auf Ezechiel um eine zehnte Art, die Tetramorphen, vermehrt. Die Thronen erscheinen als geflügelte verschlungene Feuerräder, die Cherubim mit zwei, die Seraphim mit sechs Flügeln; drei andere Ordnungen tragen Diakonengewand; die übrigen drei, unter ihnen die Erzengel, sind Krieger. Dass der Maler nicht gebunden war, sie genau so darzustellen, zeigen die erhaltenen Werke.[1] Die Schöpfung der Welt findet sich hier nicht, im Uebrigen wird zunächst eine reiche Sammlung von Bildern aus dem Alten Testamente vorgeführt, aus den fünf Büchern Mosis, den geschichtlichen Büchern, den Propheten (§. 7—130, 75—199). Auf die Behandlung der alttestamentlichen Scenen folgt die Personalbeschreibung der alttestamentlichen Männer und Frauen (§. 131—138, 200—207). Bei dieser Gelegenheit werden auch die Prophetensprüche angegeben, welche den Propheten, wenn sie allein oder zur Erklärung eines Kirchenfestes erscheinen, passend beizugeben sind; diese Beischriften sind theilweise dem Gottesdienste der betreffenden Feste entnommen.[2] Nachdem hiermit genügende Personalkenntniss erreicht ist, kann auch die Wurzel Jesse dargestellt werden, wegen deren sogar die griechischen Weisen in die alttestamentliche Gesellschaft mit aufgenommen werden. Die Wurzel Jesse führt zum Neuen Testamente hinüber.[3]

Sehr ausführlich werden nun die Vorgänge des Neuen Testaments dargelegt. Sie liefern den wichtigsten Theil der Bilder. Man darf nicht

[1] Schon ihre Eintheilung ist eine wechselnde, vgl. S. 69 fg.

[2] Vgl. S. 113, 117 fg. Anm. 3, 119 Anm. 5, 125, 132 Anm. 5, 133. Die nicht im Gottesdienste selbst vorkommenden Sprüche dürften in Homilien angegeben sein.

[3] In der griechischen Ausgabe schliessen sich hier noch ausführliche Beschreibungen zweier Bilderfolgen an, welche das Glaubensbekenntniss und das Vaterunser schildern (§. 140—160). Sie können gleichfalls gefälscht sein. Malereien, welche ihnen entsprächen, habe ich nirgends bemerkt.

erwarten, hier in der gleichmässigen Aufreihung von Wichtigem und auch minder Wichtigem, von häufig und selten Dargestelltem in möglichst chronologischer Folge eine der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung von den Kirchenmalereien zu gewinnen. Nur die Rücksicht auf das praktische Bedürfniss des Malers, der Vortheil leichten Nachschlagens, gab diese Anordnung ein. Vom Verfasser geleitet, folgt man Christus durch seine Jugend (von §. 161, 209 an), durch sein wunderreiches Leben, durch seine Leidenszeit bis zum Ende seiner Erdenlaufbahn (bis §. 270, 319). In dieser reichen Bilderfolge finden unter anderen auch diejenigen Bilder ihren Platz, welche die grössten Kirchenfeste verherrlichen und deshalb in jeder Kirche wiederkehren: die Verkündigung, Geburt, Taufe, Verklärung, dann die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, und zuletzt das Pfingstfest. Dem Leser wird stillschweigend überlassen, diese Bilder aus den vielen anderen als wichtig herauszuerkennen. Manche andere Bilder sind ihrer Bedeutung nach als blosse Nebenscenen anzusehen, welche sich nur selten dargestellt finden, wie das Gespräch Christi und des Täufers vor der Taufe, oder überhaupt unter den erhaltenen Malereien fehlen. Die zahlreichsten Bilder gelten jenen Evangelienabschnitten, welche an den vielen minder wichtigen Tagen des Jahres verlesen werden. Die Kirche feiert oder erwähnt beispielsweise am Tage nach Weihnachten, dem 26. December, die Flucht nach Aegypten, gleich darauf am 29. December den Kindermord, an bestimmten anderen Tagen die Heilungen und die Parabeln, in der Charwoche das Leiden Christi.[1]

Zwischen den evangelischen und den apokalyptischen Darstellungen sind noch drei wichtige Christusbilder eingeschoben (§. 311—313, 360—362): die Göttliche Liturgie, die Spende des Abendmahls durch Christus, und die Verherrlichung Christi durch alle Welt im Anschlusse an den Festtags-Psalm „Alles was Odem hat". Die wichtige Stellung, welche diese drei Bilder in der Kirchenmalerei einnehmen, wurde bereits betont.[2] Auf die apokalyptischen Darstellungen, von welchen leider auf dem Athos keine alten Beispiele erhalten zu sein scheinen, folgt die Wiederkunft Christi und das Weltgericht. Damit schliesst die Geschichte Christi (§. 348, 388).

Nun kommen, am Schlusse des zweiten Theiles, die Feste der Gottesmutter (von §. 349, 389 an), deren wichtigstes das „Entschlafen der Gottesmutter" ist, und die Verherrlichungen derselben: der „Lebengebende

[1] Vgl. S. 75. Die Vertheilung der Perikopen über das ganze Jahr kann man im „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον" (Venedig, 7. Ausgabe, 1887) kennen lernen.

[2] Auf S. 63, 71, 80.

Quell", die Prophezeiungen „Von Alters her", das Gebet „Ueber Dich freuet sich" und der „Akathistos Hymnos".[1]

Der dritte Theil ist den Heiligen gewidmet. Die Apostel und Evangelisten beginnen (§. 384, 401), die übrigen Heiligen folgen, je nach ihrem geistlichen Range. Die Angaben über ihr Aussehen sind kurz aber zahlreich und werden in den meisten Fällen mehr auf der Sitte der Maler, auf Bildern, als auf schriftlicher Ueberlieferung beruhen.[2] Auch den grossen Hymnendichtern, deren begeisterte Gedichte die weihevolle Stimmung der Festtage schaffen oder erhöhen, ist eine Stelle vergönnt, ebenso den heiligen Frauen, denen seit Jahrhunderten bekanntlich nur in dieser Weise, nur im Bilde und dem veredelnden Schmucke des Heiligenscheines, der Zutritt zum Athos-Gebiete verstattet ist. Nachdem somit die Personen der Heiligen behandelt worden sind (bis §. 404, 420), kommen wichtige Heiligenscenen an die Reihe: zunächst die sieben von der Kirche gefeierten Synoden (aus den Jahren 325—787), denen die Kreuzerhöhung unter Kaiserin Helena vorangeht und die Bilderaufstellung (vom Jahre 842) folgt, also jene Vorgänge, welche für die gesammte Kirche von Bedeutung sind[3]; sodann die Wunder und sonstigen Erlebnisse der Heiligen: der Erzengel, des Täufers, der Apostel Petrus und Paulus, des Nikolaus, des Georg, der Katharina und des Antonius[4] (bis §. 484, 431), für solche Klöster bedeutsam, welche den betreffenden Heiligen geweiht sind. Indem der Verfasser für die Wunder der übrigen Heiligen auf ihre Lebensbeschreibungen und die Synaxarien verweist, beschränkt er sich darauf, von den Märtyrern des ersten Monats, des Septembers, noch die Martyrien zu beschreiben, von den anderen nur die Personen kurz zu charakterisiren (bis §. 521, 432). Wunderscenen und Martyrien sind in der Trapeza, ausserdem letztere in der Vorhalle zu suchen.[5] Es folgen lehrhafte Scenen (bis §. 527, 438): das Leben des wahren Mönchs, die Himmelsleiter, der Tod des Gerechten und des Sünders und

[1] Darüber vgl. S. 80, 110, 135.

[2] Personalbeschreibungen finden sich auch in den Synaxarien des gedruckten „Μηναῖον", zwar nur selten, dann aber ausführlich; sie betreffen Petrus und Paulus (Juni, S. 110^a), Markus (April, S. 98^a), Dionysios Areopagites (October, S. 14^b), Merkurios (November, S. 171^a), Makarios von Alexandrien (Januar, S. 149^a), Athanasios und Kyrillos von Alexandrien (das., S. 143^b), Basilios (das., S. 8^b), Gregor von Nyssa (das., S. 98^a), Theodoros Studites (November, S. 72^a) und andere.

[3] Ueber die Synoden vgl. S. 82, über Kreuzerhöhung und Bilderaufstellung S. 76.

[4] Darunter ist auch (in beiden Ausgaben §. 424) jenes Wunder der Erzengel, das die Neuweihe von Dochiariu veranlasst hat (vgl. S. 7 und Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον", S. 76 fg.). Die in der griechischen Ausgabe (§. 425) befindliche Beschreibung des Wunders, welches den Marienhymnos „Ἄξιόν ἐστιν" offenbarte (vgl. S. 92), gehört zu den ihr eigenthümlichen, also verdächtigen Paragraphen.

[5] Wie auf S. 82, 85 angegeben ist.

die vergängliche Zeit des Lebens, welche gleichfalls in der Trapeza vorzüglich zu verwenden sind.

So ist der Bilderschatz der griechischen Kirche übersichtlich und ausführlich dargelegt. Diesen Ausführungen des Handbuchs, dem zweiten und dritten Theile desselben, gibt die Reichhaltigkeit an beschriebenen Bildern, die über das wirklich Erhaltene weit hinausgeht, einen besonderen Werth.

Der vierte und letzte Theil gibt die hiernach noch nöthige Anleitung über die Anordnung der Bilder. Dieselbe kann nicht in allen Kirchen in gleicher Weise erfolgen, denn der zur Verfügung stehende Raum ist nicht immer derselbe. Deshalb sind besondere Angaben erwünscht: für die grossen Kuppelkirchen, für die ungefähr quadratischen und die länglichen Kapellen. Bei Beschreibung der Kuppelkirche (§. 528—534, 439 und 440), zu deren Verdeutlichung die eine Tafel (Taf. 11) dienen möge[1], wird man sich in die früher besprochenen Klosterkirchen versetzt glauben. Die getroffene Bilderwahl entspricht der herrschenden Sitte. Die Anordnung der Malereien ist die bekannte: zu oberst, nur von der Kuppel mit dem Pantokrator und seinem Gefolge überragt, die grossen Christusfeste; in mittlerer Höhe Scenen aus Christi Leben, welche Perikopen minder festlicher Zeit vergegenwärtigen, sowie Marienfeste, Kreuzerhöhung und Bilderaufstellung; unten Einzelgestalten von Heiligen. Im Einzelnen kommen, so gut wie in ausgemalten Kirchen, Besonderheiten vor. Als solche sind zu nennen: die Versetzung des Tempelganges Mariä in den Altarraum neben das zugehörige alttestamentliche Gleichniss, in der Prothesis die Wahl der Opferscenen Abels und Manoes, die Aufnahme der Parabel vom Weinstock in den Kuppelraum, welche für die Apostel eine Stelle bei den Propheten und Evangelisten gewinnt, endlich die Darstellung von Parabeln in den Chören.[2] Im Uebrigen ist die Uebereinstimmung mit den ausgemalten Kirchen gross und erstreckt sich durch die ganze Kirche hin, auf Vorhalle, Kuppel-, Kirchen- und Altarraum. Hinsichtlich des Schmuckes der Kapellen wird man bei Besprechung der ungefähr quadratischen, rund- oder kreuzgewölbten Kapellen (§. 538, 443) vielleicht noch an die Nikolauskapelle zu Lawra denken dürfen, obwol dieselbe vor ihnen die Kuppel voraus hat, bei Besprechung der tonnengewölbten (§. 539, 444) an die Georgskapelle zu Pawlu.[3] Die

[1] Vgl. auch S. 61 fg., sowie die auf S. 162 fg. zu besprechenden Tafeln 12—16.

[2] Auch in Dochiariu finden sich: das Opfer Abels, die Parabel vom Weinstock (beide im Diakonikon) und in den Chören andere Parabeln, sodass das Handbuch auch hierin nicht ganz vereinzelt bleibt. Ueber die Beziehung des Tempelganges Mariä zum Zelt des Bekenntnisses s. S. 62, Anm. 2.

[3] Vgl. S. 84 und Fig. 7 auf S. 70.

Beschreibungen des Handbuchs werden klarer, wenn man in dieser Weise bestimmte Beispiele damit in Verbindung bringt.

Es folgen Mittheilungen über den Schmuck des Weihbrunnens und der Trapeza (§. 535—537, 441, 442), welche erstere bereits bei Gelegenheit dankend erwähnt und benutzt wurden.[1]

Schliesslich bleiben noch zu besprechen: die Ueberlieferung, heilige Bilder überhaupt zu malen, der Typus Christi und Mariä und die Segensgeberde (§. 540—543, 445—448). Jene Ueberlieferung wird unter Berufung auf den Anfang des Buches auf Christus selbst zurückgeführt. Christus ähnelt im Typus seiner Mutter, ist von sanftmüthigem Ausdrucke und schöner Gesichtsbildung, hat welliges, etwas blondes Haar, schwarzen Bart und schlanke wohlgebaute Finger. Beim Segnen sind die Finger so anzuordnen, dass sie dem Beschauer den Namen Christi IC XC darbieten; nicht ausdrücklich gesagt wird allerdings, dass dies eine zwar interessante und empfehlenswerthe, aber den Malern nicht geläufige Handhaltung ist, und dass überhaupt eine bis in die Einzelheiten der Fingerhaltung bestimmte Form von den Malern nicht eingehalten wird.[2] Hierauf folgt nur noch die Angabe von Aufschriften für Bilder (§. 544—561, 449—456), darunter auch für sehr bekannte Panagien. Damit schliesst der vierte Theil und mit ihm das ganze Werk.

Schon diese Uebersicht wird erkennen lassen, dass das Handbuch die Kenntniss der byzantinischen Malerei sehr zu fördern geeignet ist. Seit man es im Abendlande kennen gelernt hat, nunmehr einem halben Jahrhundert, ist es hier auch als ausserordentlich wichtig anerkannt worden. Leider aber ist es dabei dem Schicksale verfallen, in Hauptsachen misverstanden zu werden, sowol hinsichtlich seines Alters als auch seiner Bedeutung.

Die eine, die das Alter betreffende Frage hat die Vermuthung aufkommen lassen, das Handbuch besitze einen uralten Kern, welcher Jahrhundert auf Jahrhundert Zuthaten erhalten habe. Dahin wurden drei Umstände gedeutet: die Ungleichmässigkeit der Sprache, die Uebergehung der Synoden diesseit des 8. Jahrhunderts und die Nennung des alten Malers Panselinos.[3]

[1] Auf S. 86 fg.

[2] Nur im allgemeinen ist Sitte, den Goldfinger und den Daumen, wenn man will unter Hinzunahme des kleinen Fingers, einander berühren zu lassen. Jene besondere Fingerstellung, welche alle Finger zur Herstellung des Namens Christi verwendet, ist im 16. Jahrhundert festgestellt worden und seit jetzt über hundert Jahren im „Εἰρμολόγιον“ kirchlich empfohlen (vgl. S. 161).

[3] Vgl. in dem „Handbuch“ (1855) das Vorwort des Herausgebers.

Sprachliche Verschiedenheiten sind zweifellos und in hohem Grade vorhanden. Doch ist es nicht nöthig, deshalb verschiedene Abfassungszeiten anzunehmen. Noch heutigentags besteht in griechischen Gegenden ein Nebeneinander ebenso verschiedener Sprachweisen: die Sprache der Werkstatt ist das volksthümliche Neugriechisch, die hohe Schriftsprache nähert sich dem Altgriechischen, und die Sprache der Kirche, des Gottesdienstes, ist das Altgriechisch des vorigen Jahrtausends. Verschiedenheiten des zu behandelnden Gegenstandes bedingen demnach Verschiedenheiten der Sprache. Der erste, technische Theil des Handbuchs bewegt sich in Werkstattkreisen und ist neugriechisch geschrieben. Die übrigen drei Theile bewegen sich in kirchlichen Kreisen und sind in einer der altgriechischen Kirchensprache verwandten Schriftsprache abgefasst; namentlich in den vorausgeschickten Gebeten und bei gelegentlicher Anführung von Sprüchen tritt die Kirchensprache unverändert zu Tage, im Vorwort und im Text hat sie sonst gern die geläufigsten neugriechischen Redewendungen aufgenommen.

Die Uebergehung der Synoden diesseit des 8. Jahrhunderts, welche gleichfalls zunächst auffällt, erklärt sich auf natürlichste Weise. Denn die griechische Kirche bedenkt auch noch heutigentages nur die ersten sieben Synoden mit Feiern.[1] Die jüngeren Synoden sind in den Kreis der kirchlichen Festtage nicht mit aufgenommen und fehlen daher mit Recht in der kirchlichen Malerei und im Handbuche. Dagegen sind in letzterem Wunder und Heilige auch aus jüngeren Zeiten, bis mindestens zum 14. Jahrhundert hin, berücksichtigt.[2]

Auch die Beziehungen des Verfassers zu dem Maler Manuel Panselinos, der im 11. oder 12. Jahrhundert gelebt haben wird[3], bieten keinen Altersbeweis dar, da der Verfasser ihn als „einst (ποτέ)“ blühenden Maler preist. Der treffliche Panselinos, dessen Werke seither untergegangen sind, und der Verfasser des Handbuchs Dionysios, der dieselben noch bewundert hat, sind nicht Zeitgenossen gewesen.[4]

[1] Vgl. S. 82, Anm. 2.

[2] Das letzte Wunder der Erzengel (in beiden Ausgaben §. 424) bezieht sich auf Dochiariu (s. o. S. 7, 10), setzt also die Gründung des Klosters, welche zu Anfang des 11. Jahrhunderts stattfand, voraus. Gregorios Palamas (§. 386, 404) ist erst im J. 1362 gestorben.

[3] „Handbuch“, Vorwort, S. 39 Anm. und S. 449. Die Meinung, dass er erst 1558 gelebt habe, ist widerlegt von Gedeon, S. 236.

[4] Man wird gut thun, in den Klöstern nicht zu häufig nach Werken des Panselinos zu fragen, da die Befragten die Möglichkeit, solche zu besitzen, nicht bestreiten können, der Fragende aber, wenn ihm die Landessprache Schwierigkeiten macht, aus der Antwort leicht mehr als die blosse Möglichkeit heraushört. Die in der griechischen Ausgabe stehende Liste von Copien nach Panselinos (§. 510), welche die Hälfte aller grossen Athos-Kirchen, darunter solche mit alten und neuen Malereien,

Weder die Sprache des Handbuchs, noch sein Inhalt, noch auch die Erwähnung eines älteren Malers weisen also darauf hin, dass dem jetzigen Handbuche eine ältere Fassung vorausgegangen sei.[1]

Wie einerseits die Zuweisung in älteste, so ist andererseits auch die in neueste Zeiten in Frage gekommen. Für sie wurde zweierlei geltend gemacht: der moderne Eindruck des Neugriechischen im ersten, technischen Theil und das Bekanntwerden eines Mannes, der Namen, geistlichen Stand und Heimat mit dem Verfasser gemein hatte und im Jahre 1745 lebte.[2] Doch kann dieser neu aufgetauchte Priestermönch Dionysios, von dem nicht bekannt ist, ob er Maler war, nur ein Namensvetter und Landsmann des Verfassers, nicht dieser selbst sein. Denn eine Handschrift des Handbuchs in Karyäs ist schon hundert Jahre vor seiner Zeit, im Jahre 1630, geschrieben.[3]

Den Ausgangspunkt für die Altersfrage wird also weder die Voraussetzung eines älteren Kernes noch die Wiederkehr des Verfassernamens in neuerer Zeit bilden dürfen. Man würde ihn in der Angabe des Jahres 1458 auf dem Titel und im Vorwort der griechischen Ausgabe suchen können, wenn nicht hiergegen derselbe Verdacht wie gegen die anderen Eigenheiten dieser Ausgabe vorläge.[4] Der Verdacht nimmt noch zu,

aufzählt und alles von demselben Copisten gemalt sein lässt, ist eingeschoben, gefälscht, also ganz ausser Acht zu lassen. Wir müssen offen eingestehen, dass wir direct oder indirect von Panselinos herrührende Werke nicht kennen.

[1] Auch eine Verschiedenheit des Tones, in welchem der Verfasser im vorausgeschickten Gebet und im Vorwort spricht (Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste“, 2. Aufl., Bd. III, S. 287 Anm.), ist nicht unerklärlich. Nachdem er schon in ersterem das Bekenntniss seiner Unzulänglichkeit auf praktischem Gebiete abgelegt hat, wofür übrigens nicht er persönlich, sondern seine ganze Zeit verantwortlich zu machen ist, wäre es überflüssig gewesen, dasselbe in letzterem nochmals zu wiederholen. Die Erwähnung des Mosaiks im Gebete lässt auch die Auffassung zu, dass der Verfasser Mosaikbilder nur gekannt, aber nicht selbst gefertigt hat; der im Vorwort und Text gebrauchte Ausdruck „Naturale“, der als Hinweis auf jüngere Zeit aufgefasst wird, hat dann im Gebete kein Gegengewicht, auch fehlt er selbst in der griechischen Ausgabe.

[2] Philipp Meyer in „Theologische Literaturzeitung“, Bd. XIV, 1889, Sp. 175 fg., mit Verweisung auf Papadopulos Kerameus. Andererseits hat Sathas, „Νεοελληνικὴ φιλολογία“, S. 100, die Ansicht gehabt, das Neugriechisch des Handbuchs sei ein wichtiges Beispiel für die Volkssprache des 15. Jahrhunderts, der angeblichen Abfassungszeit.

[3] Auf dem Athos habe ich drei Handschriften gesehen: zwei in Karyäs beim Maler und Photographen Herrn Benjamin aus den Jahren 1630 und 1787, eine dritte vom Jahre 1838 in der Bibliothek zu Xenophontos (Nr. 291). Damals legte ich ihnen keinen grossen Werth bei, weil ich noch an die ältere Entstehung des Handbuchs glaubte. Doch sind sie für jede weitere Untersuchung sehr wichtig.

[4] Diese Jahresangabe findet sich zwar schon in dem kurz vorher erschienenen 4. Bande des Werkes von Konstantinos Oikonomos, „Περὶ τῶν ο' ἑρμηνευτῶν τῆς παλαιᾶς θείας γραφῆς“ (Athen 1849), stammt aber hier aus gleicher trüber Quelle. Im Jahre 1846

wenn man bemerkt, dass eine Stelle des Handbuchs, jene, welche die Segensgeberde beschreibt (§. 543, 448), inhaltlich mit einer Darlegung aus der Feder eines Mannes übereinstimmt, der die Eroberung Nauplias durch die Türken erlebt, also noch 1540 gelebt hat.[1] Auch die Entstehung in der Mitte des 15. Jahrhunderts ist sonach nicht glaubhaft.

Werden innere und äussere Merkmale zur Beurtheilung herangezogen, so dürfte sich auf Grund des vorliegenden Materials Folgendes aussagen lassen. Die Uebereinstimmung mit den vorhandenen Malereien lässt die Entstehung des Handbuchs nach dem Jahre 1300, die Uebereinstimmung mit einem Schriftstücke des 16. Jahrhunderts, wol auch der Sprachcharakter, nach dem Jahre 1500, die erwähnte Handschrift zu Karyäs aber vor dem Jahre 1630 suchen. Die Zwischenzeit, das 16. oder das erste Drittel des 17. Jahrhunderts, ist also als die Entstehungszeit des Handbuchs zu betrachten.

Die andere Frage, diejenige nach der Bedeutung des Handbuchs, steht mit den bei der Altersfrage geäusserten Anschauungen im Zusammenhang. Wenn man einerseits die erste Anlage des Buches in entferntesten Zeiten suchte und andererseits als Charakterzug der byzantinischen Kunst seit vielen Jahrhunderten die peinlichste Gleichheit der Typen verkündete, so lag es nahe, diese unkünstlerische Entwickelungslosigkeit der Kunst als das Ergebniss eines äusseren Gebotes anzusehen und weiter zu schliessen, das Handbuch sei das gebietende, in alten Zeiten angelegte kirchlich-künstlerische Gesetzbuch.[2] Aber die vermeintliche Gleichheit der Typen ist nicht vorhanden, vielmehr konnte bei den früheren Betrachtungen auf Schritt und Tritt die Freiheit des Künstlers, soweit er nicht inhaltlich gebunden war oder freiwillig auf Eigenes verzichtete, dargelegt werden; ein vermeintlicher alter Kern ist, wie ausgeführt, nirgends zu erkennen; und an keiner Stelle des Handbuchs wird eine gesetzliche Geltung auch nur angedeutet. Das Handbuch ist also durch-

kehrte Simonides vom Athos über Konstantinopel, wo man ihm Interesse entgegenbrachte, nach Athen zurück, 1849 erschien der betreffende Band des Oikonomos, 1850 entdeckte letzterer schon, dass Simonides ihn in einem Falle durch Handschriftenfälschung getäuscht habe, 1853 erschien die griechische Ausgabe des Handbuchs nach dem Manuscripte des Simonides (s. Lykurgos, „Enthüllungen über den Simonides-Dindorf'schen Uranios“, 2. Aufl. 1856, S. 46—54). Da die Angabe über das Handbuch im Werke des Oikonomos auch den gefälschten Paragraphen über Daguerrotypie (§. 64) gläubig erwähnt, so beruht auch sie auf Eingebung des Uebelthäters, besitzt also keine Beweiskraft.

[1] Diese Darlegung des Nikolaos Malaxos über die Bedeutung der Finger beim Segenspenden des Priesters ist in das „Εἱρμολόγιον“ (Venedig, 5. Ausg. 1881, S. 215 fg.) aufgenommen. Ueber die ungefähre Lebenszeit ihres Verfassers vgl. Sathas, „Νεοελληνικὴ φιλολογία“, S. 184 fg.

[2] „Handbuch“, S. 3, 7, 12, sowie erste und dritte Seite des Vorworts.

aus nicht ein kirchlich-künstlerischer Kanon, sondern wirklich nur ein Handbuch, von einem Privatmanne, einem Priester, der zugleich noch Mönch und Maler war, in der wohlwollenden Absicht geschrieben, seinen Berufsgenossen, den kirchlichen Malern, als Rathgeber zu dienen. In diesem Bemühen, „eine Anleitung und Lehre“ seiner Kunst zusammenzubringen, welche „keiner der in ihr geziemenden Methoden nachstehe“[1], ist der Verfasser einem bestehenden Bedürfnisse seiner Zeit entgegengekommen, und als Rathgeber hat sich sein Werk bis in unser Jahrhundert bei den Künstlern auf dem Athos in Geltung erhalten.

Neben dem künstlerischen Werthe, welcher dem Verfasser am Herzen lag, hat das Handbuch zweifellos auch einen entsprechend hohen kunstgeschichtlichen Werth, als literarisches Vermächtniss eines im weiten Bereiche seiner Kunst wohlunterrichteten Künstlers, der aus einer ganzen Kunstwelt zu retten suchte, was zu retten war. Für sich betrachtet und losgelöst von den erhaltenen Kunstwerken konnte es allerdings auch zu verhängnissvollen Misverständnissen Anlass geben. Im Zusammenhange betrachtet sind aber Buch und Denkmälervorrath geeignet, einander zu ergänzen und zu erklären. Beide sind unter gleichen Bedingungen auf gleichem Boden erwachsen.

5. Schlussbetrachtung.

Die Betrachtungen, deren Zweck es war, den Inhalt und die Auffassung der byzantinischen Malerei, dabei auch das zugehörige Handbuch, zu würdigen, nahmen ihren Ausgang von einer kurzen Uebersicht der auf dem Athos noch erhaltenen Kirchenmalereien. Zu jenem Ausgangspunkte zurückkehrend vergegenwärtige man sich nun eine der genannten alten Athos-Kirchen oder auch eine andere griechische Kirche: so werden die zahlreichen Bilder, welche sie erfüllen, Leben bekommen und ununterbrochen von dem Sinnen und Trachten der Menschen erzählen, die in ihrer Mitte Tag für Tag und Jahr für Jahr leben.

Um dem Leser einen Einblick in eine dieser Kirchen, der in Wirklichkeit nur im fernen Lande erlangt werden kann, nach Möglichkeit zu vermitteln, ist hier eine Folge von Uebersichtstafeln (Taf. 12—16) beigefügt. Sie lässt den Freskenschmuck der Kirche zu Dochiariu seiner ganzen Ausdehnung nach überblicken, jener selben Kirche, welche bereits aus Ansicht (Taf. 3) und Grundriss (Fig. 4 auf Seite 29) bekannt ist.

Beim Eintritt in die schmale Aussenvorhalle dieser Kirche (Taf. 12) erblickt der Kirchenbesucher als ernste Mahnung das grosse, die ver-

[1] Worte aus dem vorausgeschickten Gebete, schon auf S. 151 fg. erwähnt.

schiedensten Empfindungen weckende Bild der Wiederkunft Christi, das man sich durch einen Blick auf die Abbildung der früher betrachteten gleichen Darstellung (Taf. 10) vergegenwärtigen möge: bei dem Gerichte werden die Schuldigen der Hölle überantwortet, die Gerechten wieder in das Paradies eingeführt, aus dem einst Adam vertrieben worden war. Gedanken, welche die Kirche beim Nahen der grossen Fastenzeit vorwalten lässt, drängen hier auf den Beschauer ein. Des Weiteren erwecken die Bilder der grossen Innenvorhalle (vgl. dieselbe Taf. 12) das Gedächtniss der Synoden, vieler Martyrien und zahlreicher Heiligen, aus deren Reihe sich die Dreieinigkeit, Christus, Maria und der Täufer sowie die Erzengel, denen die Kirche geweiht ist, herausheben, und zwischen denen auch dem Stifter mit seiner Familie eine Stelle gegönnt ist. Auch lassen sie den Beschauer an der allfesttäglichen Feier des Herrn durch Alles was Odem hat und an der Marienfeier des Akathistos Hymnos theilnehmen.

In der Kirche setzt sich unten die Reihe der Heiligen ringsum fort, durch eine zweite Reihe von Heiligenmedaillons bereichert. Darüber sind im Kirchenraume festliche Ereignisse dargestellt, im Nord- und Südchor (Taf. 14) zunächst Wunderthaten Christi und als Gegenstücke einerseits zwei Parabeln, andererseits Kreuzerhöhung und Bilderaufstellung, an der Westwand (Taf. 15) namentlich Marienscenen. Letzteren gegenüber im Altarraume (Taf. 13) finden sich die bekannten weihevollen Bilder: die Göttliche Liturgie, die Abendmahlsspende, die liturgirenden Bischöfe, und in der Prothesis die dahin passenden Christusbilder, denen im Diakonikon die Dreieinigkeit und die betende Gottesmutter entsprechen. Darüber, über dem Altare in der Apsiswölbung, sieht man das Christkind auf dem Schose seiner Mutter. Ueber der Kirche aber (Taf. 16 mit 16[a]) erscheint in der Kuppel Christus als Pantokrator, um welchen die Engel, Maria und der Täufer, die Propheten und Evangelisten als Vertreter der täglich angerufenen Heiligen sich sammeln; ringsum erfüllen die Bilder der Hauptfeste die Gewölbe: zur rechten Seite der Abbildung weist das zum Südchor hinüberführende Gewölbe Bilder aus der Jugend Christi auf, zwischen welchen sich in der Chorwölbung die Verklärung befindet; am nächsten, in der Abbildung oben befindlichen Gewölbe, im Westen, sind oberhalb der Kreuzigungsscenen das Abendmahl und Bilder aus der Leidenszeit angebracht; das linke, zum Nordchor führende Gewölbe weist, der chronologischen Folge gemäss, der Auferstehung verwandte Scenen auf, während das östliche Gewölbe, über dem Altare, Himmelfahrt und Pfingstfest, davor noch einige andere sonn- und festtägliche Scenen, namentlich Heilungen, vor Augen führt. Die grössten Festzeiten des Jahres, Weihnachten, die Charwoche, Ostern und Pfingsten,

dazu auch die geringeren Höhepunkte der zwischenliegenden Zeiten, vergegenwärtigt man sich hier in wenigen Augenblicken.[1]

So begleiten jeden, der in der Kirche weilt, die erhebenden Gedanken, welche die Kirche im Laufe der Zeit feiernd durchdenkt, und welche im Geiste wie im Bilde ihren Mittelpunkt in Christus, dem Allmächtigen, finden. Alle diese Gedanken haben die kirchliche Fassung angenommen, sei sie in der ruhigen Stimmung gewöhnlicher Tage die einfach evangelische, sei sie in festlich gehobener Ausnahmsstimmung eine von Freude oder Leid stark erregte.

Wer sich in einer dieser Kirchen heimisch fühlt, dem ist das gleiche Gefühl auch in den anderen gesichert. Denn alle sind verwandter Art. Aus ihrer Zahl eignete sich eine der ältesten, die Nikolauskapelle zu Lawra, am besten zur erstmaligen Orientirung, weil ihr Schmuck am leichtesten zu übersehen ist; die jüngste, die Kirche zu Dochiariu, war für die zusammenfassende Schlussbetrachtung am geeignetsten, weil sie als die bilderreichste von allen die werthvollste Probe auf die früheren Ausführungen liefern konnte. An jeder anderen Kirche kann die gleiche Probe mit grösserer Leichtigkeit wiederholt werden. Immer kehren dieselben Grundgedanken in ähnlicher Ausführung wieder. Die Abweichungen im Einzelnen, welche sowol in der Anordnung wie in der Auffassung der Malereien, sei es vom Auftraggeber, sei es vom Künstler, beliebt wurden, sind schon zur Genüge hervorgehoben worden. Daneben bestehen aber auch Abweichungen in der Gesammtbehandlung, welche nicht von persönlichem Belieben, sondern von der geschichtlichen Entwickelung abhängig sind. In einem kurzen Schlussüberblicke möge deshalb noch angegeben werden, was die vorhandenen Cyklen über die Entwickelung der Malerei in dem übersehbaren Zeitraume aussagen.

Im 14. Jahrhundert, das durch das Protaton, die Kirche zu Watopädi und die Nikolauskapelle zu Lawra vertreten ist, nimmt die Kirchenmalerei eine achtunggebietende Stellung ein.[2] Damals löste der Künstler seine Aufgabe noch selbständig in sehr verschiedener Weise, wie die drei erhaltenen Beispiele zeigen. Das Protaton wiederholt im dreitheiligen Altarraume dreimal das Bild der Verkündigung, das sonst wie alle anderen nur einmal in der Kirche vorzukommen pflegt, und unterbricht die

[1] Der Anschluss der einzelnen Tafeln aneinander ist ohne Weiteres erkennbar: auf den Grenzgebieten wird man dieselben Bilder wiederfinden. Grundriss und Ansicht der Kirche mögen auch dazu beitragen, das hier einzeln Gegebene zu einem Gesammtbilde zusammenzufassen. Zu genauerer Erklärung des Einzelnen bittet man die Ausführungen auf S. 61 fg. heranzuziehen. Auf Taf. 16 ragt das über dem Templon befindliche Crucifix in die Abbildung hinein.

[2] Vgl. die auf S. 57 fg. gegebene Würdigung.

chronologische Folge der Christusfeste auffällig, indem im Südchor Scenen aus der Charwoche, als Gegenstück zu denen im Nordchor, eingeschoben werden. In Watopädi ist das Pfingstfest von seinem nahverwandten sonstigen Nachbar, der Himmelfahrt, getrennt und gegenüber an die Westwand versetzt; auch sind vom Entschlafen Mariä die anderen Marienfeste getrennt und als Gegenstücke in die beiden Chöre vertheilt. Im Uebrigen entspricht die Vertheilung der Bilder in Watopädi ziemlich der späteren Sitte, während sie im Protaton noch andere Eigenthümlichkeiten aufweist, die sich indess aus der Rücksicht auf die besondere Bauweise der Kirche erklären. Die Nikolauskapelle zu Lawra theilt weder mit dem Protaton noch mit der Kirche zu Watopädi jene Besonderheiten, zeichnet sich aber auch ihrerseits in besonderer Weise, durch Anbringung von Christusbildern in den vier Eckgewölben, aus. Die Ausführung der Malereien ist, soweit sie sich im jetzigen Zustande beurtheilen lässt, eine wirklich künstlerische, die von persönlicher Empfindung und technischer Schulung der Künstler Zeugniss ablegt.

Die Malereien aus dem 15. Jahrhundert, wenige Wand- und Tafelbilder, sind immerhin noch anziehend als Kunstwerke, welchen das hingebende, verständnissvolle Streben ihrer Maler anzusehen ist. Doch erreicht die einzige Folge von Wandmalereien dieser Zeit, zu Ajiu Pawlu, schon nicht mehr die künstlerische Höhe jener um ein halbes bis ein ganzes Jahrhundert älteren Folgen.

Im 16. Jahrhundert ist die Kunst bedeutend tiefer gesunken. Die Malweise dieser jüngeren Zeit ist von der früheren, aus der sie hervorgegangen ist, sehr verschieden, ohne dass sich die allmähliche Wandlung verfolgen liesse: ungefähr hundert Jahre liegen zwischen den einzigen bekannten Fresken des 15. und den ältesten des 16. Jahrhunderts, eine lange ereignissschwere Zeit, in welcher die Kunst den nationalen Halt verlor, das byzantinische Reich unterging, und auch das Klosterland unter türkische Oberherrschaft kam. Den Malern fehlte nunmehr die alte gute Schulung, mithin die Kraft, die Aufgaben der Kunst würdig zu lösen. Nur als Ersatz für bessere Malereien aus byzantinischer Zeit konnten diese späteren Werke noch in Betracht kommen. Die Persönlichkeit des Malers verstummt, seine Arbeit wird technisch weniger tüchtig und arm an innerem Leben, bleibt aber gleichwol frei von der Verrohung noch späterer Zeit. Einen gewissen künstlerischen Reiz besitzen diese Werke immerhin, indem die Einzelfiguren, welche den Raum in der untersten Bildreihe gewohnheitsmässig umziehen, eine Sammlung prächtiger Charakterköpfe bieten, welche den älteren Leistungen gegenüber äusserlich stärker ausgeprägte, innerlich freilich weniger lebensvolle Züge be-

sitzen. Den besonderen Werth für die Kunstgeschichte gewinnen sie aber dadurch, dass sie den alten überlieferten Inhalt in zahlreicheren Beispielen übersehen lassen als die erhaltenen Werke älterer Zeit. Als geschichtliches Material sind sie mithin von einem Werthe, der ihren inneren, künstlerischen Werth weit übersteigt. Der letztere ist in den älteren Werken ein ungleich höherer.

Bei der hohen Würdigung, welche den älteren Werken innerhalb des überblickten dreihundertjährigen Zeitraums, des zweiten, den der Athos als Klosterland durchlebt hat, gebührt, ist sehr zu bedauern, dass die Kirchenmalereien keinen Einblick in das Schaffen noch früherer Zeit gewähren. Es bleibt zu wünschen, auch über den vorhergehenden ersten dreihundertjährigen Zeitraum Aufklärung zu erhalten. Was in dieser Hinsicht die vergänglichere grosse Kirchenmalerei nicht mehr geben kann, gewährt bis zu gewissem Grade die der Zerstörung weniger ausgesetzte Miniaturmalerei. Diese wird deshalb nunmehr zu betrachten sein. Miniatur- und Kirchenmalerei wirkten lange Zeit nebeneinander, und so kann die eine befragt werden, wo die andere die Antwort schuldig bleibt.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Miniaturmalereien.

1. Allgemeines.

Die alte Sitte, bei reichlichen Mitteln die für den Kirchengebrauch bestimmten Bücher künstlerisch auszustatten, führt der Kunstgeschichte in den Bildern der Handschriften, den Miniaturen, ein reiches Forschungsmaterial zu. Noch heutigentags werden auf dem Athos einige kunstvolle Handschriften in den Kirchen an der dazu bestimmten Stelle, im Diakonikon, dem Typikarion, aufbewahrt und wol auch bei festlichen Gelegenheiten im Gottesdienste benutzt; die vielen übrigen haben mit der Zeit in den Bibliotheken, deren jedes der Klöster eine besitzt, eine Ruhestätte gefunden. Die Bibliotheken, lange Zeit vernachlässigt, sind jetzt in möglichst sicheren Räumen, in der Empore über der Kirchenvorhalle oder in einem festen Thurme, untergebracht und auch geordnet. Ihr Katalog ist im Erscheinen und hat begonnen, über die vorhandenen Schätze Auskunft zu geben.[1] Viele Handschriften sind freilich in vergangenen Zeiten untergegangen oder dem Athos entfremdet und in abendländische oder russische Bibliotheken gebracht worden, sodass sie jetzt

[1] Die erste Lieferung ist zunächst griechisch erschienen: Sp. Lambros, „Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἑλληνικῶν κωδίκων“ (Athen 1888), schon acht Bibliotheken behandelnd. Herr Prof. Lambros hat fast alle Bibliotheken des Athos aufgenommen: die des Protaton und der Skiti der heiligen Anna, sowie aller Klöster ausser Watopädi und Lawra; in Watopädi ist bereits ein handschriftlicher Katalog vorhanden, in Lawra ist er von den Mönchen, welche schon im Protaton die gleiche Arbeit mit Sorgfalt ausgeführt haben, in Angriff genommen. Ueber seine Reise vgl. Rickenbach, „Ein Besuch auf dem Berge Athos, Bericht des Dr. Sp. Lambros, aus dem Neugriechischen“, in „Wissenschaftliche Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner-Orden“, II. Jahrgang, II. Band (1881). Herr Prof. Lambros hatte die Güte, mir vor meiner Reise aus seinem noch fast ganz ungedruckten Katalog alle Miniatur-Handschriften mitzutheilen, wodurch allein es mir möglich wurde, in den Bibliotheken viel Werthvolles kennen zu lernen. Ich wiederhole hier den schon im Vorwort dafür ausgesprochenen Dank.

über ganz Europa verstreut sind.[1] Dennoch sind nirgends so viele griechische Handschriften vereinigt, wie noch gegenwärtig in diesem kleinen Klosterlande: ihre Anzahl beläuft sich hier auf elf- bis zwölftausend.[2] Die bei weitem meisten davon sind allerdings in dem jüngsten halben Jahrtausend entstandene, grösstentheils bilderlose Papierhandschriften, die der Kunstforschung nichts zu bieten vermögen, und auch von den älteren, den Pergamenthandschriften wiederum sind, wie stets, die meisten schmucklos, sodass der kunstgeschichtlichen Betrachtung schliesslich nur eine leichter übersehbare Anzahl künstlerisch ausgezeichneter Handschriften zufällt.[3]

Die Bilderhandschriften des Athos sind religiösen Inhalts und verbreiten sich über die verschiedenen Gebiete des kirchlichen Lebens, entsprechend den Interessen der Bewohner des Landes. Ausserhalb der religiösen Interessenkreise stehen nur wenige Werke: der bekannte, kürzlich herausgegebene Ptolemäus zu Watopädi und ein Dioskorides zu Lawra.[4] Von diesen in kirchlicher Umgebung seltenen Gästen abgesehen lassen sich aus den Bilderhandschriften des Athos zwei grosse Gruppen bilden, deren eine die biblischen, deren andere die nachbiblischen, theologischen Schriften enthält.

Die weitere Gruppirung der biblischen Schriften ist durch ihre Zugehörigkeit zum Alten oder Neuen Testamente gegeben. Sie sind in sehr ungleicher Anzahl vorhanden, wie sie auch für den kirchlichen Gebrauch sehr ungleiche Bedeutung besitzen. Einige sind häufig, andere selten,

[1] Gardthausen, „Griechische Paläographie“, S. 412. Vgl. Gass, „De claustris in monte Atho sitis“ (Giessen 1865), S. 40, wonach namentlich Paris (Bibl. Coisliniana) und Moskau (500 Handschriften) hervorzuheben sind. Nach Gedeon, S. 341, sind zu Anfang des Jahrhunderts in Pantokratoros von 3000 Handschriften neun Zehntel zu Grunde gegangen.

[2] In den von Herrn Prof. Lambros katalogisirten Bibliotheken befinden sich 5766 Handschriften, davon 845 auf Pergament. Dazu kommen gegen 4000 in Watopädi und gegen 1800 in Lawra.

[3] In den meisten Klöstern habe ich die Bibliotheken kennen gelernt. Nicht gesehen habe ich sie in vier Klöstern, in Kastamonitu, Kutlumusi, Sografu und Stawronikita, nur flüchtig im Protaton; hiervon besitzen Kastamonitu, Sografu und das Protaton nur wenige Bilderhandschriften, wie aus dem schon gedruckten Theile des Katalogs zu ersehen ist, die Bibliotheken zu Kutlumusi und Stawronikita sind reicher daran, waren jedoch während meines Dortseins nicht zugänglich. Drei andere Klöster, Gregoriu, Ajiu Pawlu und Xenophontos, weisen keine Bilderhandschriften auf. Die von mir studirten Miniaturen befinden sich in den übrigen dreizehn Klöstern; was ich auch in diesen nicht gesehen habe, wird man bald dem Katalog entnehmen können.

[4] Der Ptolemäus, eine Handschrift aus dem 12. Jahrhundert mit 42 Karten, wurde nach Sêwastianoff's Aufnahmen von Langlois in Facsimile herausgegeben: „Géographie de Ptolémée“ (Paris 1867). Der Dioskorides ist erwähnt von Curzon, „Besuche in den Klöstern der Levante“ (1851), S. 194, und von Neyrat, „L'Athos“, S. 145.

noch andere gar nicht vertreten. Die Handschriften des Neuen Testaments lassen gewöhnlich die Apokalypse vermissen, nehmen aber andererseits gern den Psalter auf. Am häufigsten sind aus dem Neuen Testamente Evangelien-, aus dem Alten Psalter-Handschriften. Evangelien und Psalter nehmen auch ihrer praktisch-kirchlichen Bedeutung nach unter allen biblischen Schriften die erste Stelle ein.

Unter den theologischen Schriften befinden sich gleichfalls gottesdienstlich wichtige Schriften, namentlich die Menologien und Liturgien, denen die Homilien sich noch anreihen.

Die Handschriften können entweder in dieser sachlichen oder in geschichtlicher Gruppirung betrachtet werden. Die sachliche Gruppirung fasst dem Inhalte nach Zusammengehöriges zusammen und bietet so die Möglichkeit, die künstlerischen Ideen, welche dem Bilderschmucke der Evangelien, der Psalter, der übrigen Schriften innerhalb des ganzen Zeitalters zu Grunde liegen, erkennen zu lassen. Die geschichtliche Gruppirung hingegen fasst, vom Inhalte absehend, der Entstehung nach Zusammengehöriges zusammen und lässt den Wechsel der künstlerischen Leistungen in den einzelnen Jahrhunderten beobachten.

Da es erwünscht ist, sowol die allgemeinen Grundideen als auch die im Laufe der Zeit wechselnde Ausführung des künstlerischen Schmuckes zu kennen, so sind die Miniaturen nach beiden Richtungen hin zu betrachten. Dabei wird das Allgemeine dem Besonderen, die inhaltliche Würdigung der geschichtlichen Betrachtung vorauszugehen haben. Die erstere ist mit der Uebersicht über die vorhandenen Handschriften, die letztere mit der Beschreibung derselben passend zu verbinden.

2. Uebersicht und inhaltliche Würdigung.

Es sind, wie gesagt, zwei grosse Gruppen von Bilderhandschriften vorhanden, Schriften biblischen und theologischen Inhalts. Die ersteren überwiegen der Zahl wie auch der Bedeutung nach.

A. Biblische Schriften.

Die Bilder, welche die biblischen Schriften schmücken, sind naturgemäss so verschieden wie diese selbst. Doch gibt es einige, welche keinen Bezug auf den besonderen Inhalt der Schriften haben und ihnen in allgemeiner Bedeutung beigegeben werden können: Andachts- und Widmungsbilder. Wie diese gern zu allem Anfange stehen, den Leser mahnend, wem er zuvörderst die Ehre zu geben hat, so mögen sie auch

hier zu Anfang der Betrachtung des biblischen Bücherschmuckes Erwähnung finden.

Solche allgemeine Bilder, die man im ganzen als Andachtsbilder anzusehen haben wird, stellen dar: Christus, die Gottesmutter, die Dreieinigkeit, das Kreuz oder Heilige. Am beliebtesten waren die Bilder Christi und der Gottesmutter.

Christus erscheint entweder im Knaben- oder im Mannesalter, gleicht also entweder dem Emmanuel oder dem Pantokrator der Kirchenmalereien.[1] Fasste man ihn im Knabenalter auf, so genügte die Darstellung in Halbfigur innerhalb eines Medaillons, das man gern der schmuckvollen Kopfleiste zu Anfang des ganzen Bandes oder eines einzelnen Buches einfügte. So sieht man ihn zu Anfang des Matthäus-Evangeliums[2] (Watopädi Nr. 715), der Apostelgeschichte (Lawra vom Jahre 1084), vielleicht auch der Psalmen (Simopetra Nr. 35) abgebildet. Zu Anfang des Matthäus nimmt Christus ferner einmal (Watopädi Nr. 694) das mittelste von fünf Medaillons ein[3], in den anderen Medaillons von Maria, dem Täufer und Engeln umgeben, welche letzteren sich noch weiterhin über die Kopfleisten der anderen Evangelien vertheilen. Ist er im Mannesalter dargestellt, so nimmt er gern in grösserem, selbständigem Bilde eine halbe oder ganze Seite ein (Pantokratoros Nr. 49 zu Anfang der zweiten Psalterhälfte, Lawra zu Anfang eines Evangelion[4], das $17\frac{1}{2}$: 25 Centimeter misst und 300 Blatt stark ist), auch da einmal (Lawra) in Medaillons von Maria und dem Täufer sowie den Evangelisten umgeben. Ein anderes Mal, in einer bilderreichen Evangelienhandschrift (Iwiron Nr. 5 am Schlusse des Buches), nimmt er thronend die Widmung des Gebers entgegen, den die Panagia ihm im Beisein eines Heiligen zuführt, wodurch das Andachtsbild zum Widmungsbilde wird. Der Typus Christi ist im ganzen der in späteren Zeiten festgehaltene, wie er bereits erwähnt wurde[5], mit länglichem, von dichtem Haar umwalltem Gesicht, das bei sorgsamer Ausführung durch regelmässige Züge und milden Ausdruck den Beschauer anspricht.[6] Mancherlei Abweichungen sind freilich in den einzelnen

[1] Vgl. S. 99—102.

[2] Im ersten Kapitel des Matthäus (Kap. 1, 23) ist die Emmanuel-Prophezeiung des Jesaias zu lesen.

[3] In welchem Alter er hier erscheint, wäre noch festzustellen.

[4] In Lawra sind die Handschriften noch nicht numerirt, wenigstens waren sie es nicht während meines Dortseins, sodass sie vorläufig nur nach Format und Blattzahl bezeichnet werden konnten.

[5] Vgl. S. 99 fg., 158.

[6] Vgl. besonders Taf. 23 aus dem Tetraevangelon zu Iwiron Nr. 5, das ungefähr dem 12. Jahrhundert entstammt: weniger sorgsam ausgeführt, älter (aus dem 9. oder

Bildern zu bemerken, namentlich in der helleren oder dunkleren Farbe des Haares und der mehr oder weniger gestreckten Form des Gesichtsovals; innerhalb solcher Schwankungen aber ist der allgemein bekannte Typus auch der allgemein herrschende.

Die Gottesmutter ist stehend oder thronend, allein oder zwischen Erzengeln dargestellt, wie sie auch im Kirchenschmucke erscheint. Die Miniaturen erinnern deutlich an die Wand- und Tafelbilder der Kirchen: die thronende Panagia mit dem segnenden Kinde, dem sie die linke Hand auf die Schulter legt (Pantokratoros Nr. 48), und die freilich stehend abgebildete „Hypsilotera“ zwischen Michael und Gabriel, welche das zu ihr aufblickende Christkind auf dem Arme trägt (Watopädi Nr. 610), entsprechen den in der Apsis und am Templon eingebürgerten Panagien; die ihr Kind liebevoll an ihre Wange drückende Maria, hier zwischen Gabriel und dem Täufer stehend (Pantokratoros Nr. 49), ähnelt der berühmten „Glykophilusa“ von Philotheu und verwandten Bildern.[1] Bei Maria ist auch hier wie gewöhnlich ihre Eigenschaft als Gottesmutter massgebend: ihrem Kinde wendet sie sich in liebender Sorge zu, und ihm, dem oberhalb in einem Medaillon erscheinenden Christus, empfiehlt sie in der einen Miniatur, die wiederum zu einem Widmungsbilde erweitert ist (Lawra zu Anfang eines anderen Evangelion in Quart), den ihr zu Füssen liegenden Geber.[2]

Selten und fast nur zur Begleitung der genannten wählte man andere Bilder aus. Die Dreieinigkeit findet sich in der üblichen Darstellungsweise[3], in der Gestalt der drei Engel, welche dem Abraham erscheinen und hier noch in einem zweiten Bilde von ihm verehrt werden, am Schlusse der bilderreichen Handschrift zu Iwiron (Nr. 5), auf das erwähnte Widmungsbild unmittelbar folgend. Das Kreuz, mit der an die Hostie

10. Jahrhundert) und wahrscheinlich nicht auf dem Athos entstanden, sind die Bilder auf Taf. 17 fg.

[1] Vgl. S. 106 fg. Auch Maria mit dem Kinde als Orantin, die Platytera, über welche auf S. 109 gesprochen wurde, ist in einer Miniatur nachweisbar (Watopädi Nr. 633), wenn auch nicht als vorangestelltes Andachtsbild, sondern an passender Stelle innerhalb des Buches, vor der 9. Ode des Psalters.

[2] Die Beischriften dieses Widmungsbildes wie auch des vorerwähnten (Iwiron Nr. 5) sind, soweit sie sich entziffern liessen, in den Anmerkungen auf S. 220 und 228 mitgetheilt. Die Composition des soeben beschriebenen Widmungsbildes (in dem Evangelion zu Lawra) kehrt in dem einen bekannten Mosaik der Martorana-Kirche zu Palermo wieder.

[3] Vgl. S. 66, 104. Ausnahmsweise und vermuthlich als Erklärung des nebenstehenden Textes findet sich eine andere Darstellung der Dreieinigkeit in einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts zu Iwiron (Nr. 809), neben Gregor von Nazianz: drei verschlungene Kreise, aus denen heraus drei Gesichter je drei Strahlen entsenden.

erinnernden, weil auf dem für sie ausersehenen Theile des Brotes befindlichen Beischrift

„IC XC NI KA“ „Jesus Christus siegt“,

steht zu Anfang eines Bandes zu Pantokratoros (Nr. 49), dem erwähnten Panagienbilde noch vorausgehend. Ein Heiliger wohnt einmal, in einem gleichfalls schon erwähnten Bilde, der Widmung an Christus bei (Iwiron Nr. 5) und nimmt nur in einer späteren, nicht biblischen und dem Athos fremden Handschrift, einem Typikon aus Trapezunt (Watopädi Nr. 931 oder 954 v. J. 1346), selbst die Widmung entgegen; in ersterem Falle ist es der Schutzheilige des Gebers, in letzterem der des Klosters. Heiligenbilder, zehn Heilige auf drei Seiten vertheilt, beschliessen den mit einem Panagienbilde beginnenden Band zu Watopädi (Nr. 610).

Durch solche Andachts- und Widmungsbilder, welche Christus und die Vermittler zwischen ihm und den Menschen darstellen, werden manche der reicheren Bilderhandschriften eingeleitet oder geschlossen. Sie sind jedem kirchlichen Buche im allgemeinen angemessen. Im übrigen geht der Bildschmuck seiner ganzen Ausdehnung nach aus dem betreffenden Buche selbst hervor und ist daher bei jeder Gattung von Büchern ein anderer.

1. Octateuch und Buch Hiob.

Vielleicht nur eine einzige Bilderhandschrift auf dem Athos enthält, von den Psaltern abgesehen, Schriften aus dem Alten Testamente: ein commentirter Octateuch zu Watopädi (Nr. 515) aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, der leider seine beiden ersten Bücher, Genesis und Exodus, verloren hat. Zum Schmucke der übrigen sechs Bücher, von Numeri bis Ruth, sind anderthalbhundert Miniaturen erzählenden Inhalts verwendet. Es ist die bilderreichste Handschrift auf dem Athos, die ihres hohen kunstgeschichtlichen Werthes wegen später eingehend zu besprechen sein wird.

Ausserdem soll sich in Iwiron oder Lawra ein Buch Hiob aus dem 12. Jahrhundert mit Miniaturen befinden, doch ist der Verbleib desselben erst noch festzustellen.[1]

[1] Langlois, „Le Mont Athos“ (1867), S. 103, Nr. 73, führt es, in der von Séwastianoff aufgestellten Liste, in Iwiron auf und gibt die Zahl der Vignetten auf 31 an. Curzon, „Besuche in den Klöstern der Levante“ (1851), S. 194, nennt es dagegen in Lawra; eine Verwechslung der Klöster ist bei ihm nicht ausgeschlossen. In Iwiron wusste man mir nichts darüber zu sagen, in Lawra versäumte ich, ausdrücklich danach zu fragen. Findet sich der Band, so wird es interessant sein, ihn mit einer Illustration des Hiob in Patmos zu vergleichen, die gleichfalls ungefähr

Diese Seltenheit alttestamentlicher Bilder-Handschriften mit Ausnahme des Psalters ist erwähnenswerth.

2. Psalter.

Dasjenige Buch des Alten Testaments, das am häufigsten im Gottesdienste zur Verwendung kommt und deshalb auch am häufigsten angefertigt werden musste, ist der Psalter. Er wird wöchentlich einmal, in der grossen Fastenzeit vor der Charwoche wöchentlich sogar zweimal von Anfang bis Ende durchgenommen.[1] Zu diesem Zwecke ist er in zwanzig Abschnitte, sogenannte „Kathismata", eingetheilt — während deren man sich setzen darf, woher der Name —, deren drei auf jeden Tag entfallen. Den 150 Psalmen pflegen die Handschriften noch einen überzähligen Psalm „Klein war ich u. s. w." und die neun biblischen „Oden" hinzuzufügen: die zwei Oden des Moses (aus Exodus 15 und Deuteronomium 32), die Gebete der Anna (der Mutter Samuel's), des Abbakum, des Jesaias, des Jonas, das Gebet und den Hymnos der drei Knaben im feurigen Ofen und die Ode der Gottesmutter (aus Lukas 1, 46 fg.). Diese Oden reihen sich als Preislieder inhaltlich den Psalmen an und bilden ebenso wie gewisse Psalmen einen Theil des täglichen Gottesdienstes.[2] Sie sind deshalb berechtigterweise in die Psalterhandschriften aufgenommen und nehmen an deren künstlerischer Ausschmückung theil.

Die künstlerische Behandlung der Psalter geht nicht immer von gleichen Grundsätzen aus. Je nach der Verschiedenheit derselben lassen sich verschiedene Familien von Psalterhandschriften unterscheiden. In der byzantinischen Kunst sind gegen Ende des vorigen Jahrtausends zwei Familien zu beobachten.[3] Die eine, auf dem Grunde höfisch-antikisirender Bildung erwachsen, führt in einer ganzen Bilderfolge das Leben des David vor Augen. Die andere, in der mönchisch-theologischen Geistesbildung wurzelnd, entnimmt ihren Bildschmuck dagegen in eigenthümlicher Weise dem Inhalte der Psalmen. Als Vertreter der ersteren Familie ist der in Paris bewahrte Psalter[4] aus dem 10. Jahrhundert von Wichtigkeit,

30 Miniaturen bietet und aus dem 6. bis 9. Jahrhundert stammen soll (Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au Mont Athos", 1876, S. 237).

[1] Vgl. „Ψαλτήριον" (Venedig, kleine Ausgabe, 1885), S. 152; Muralt, „Briefe über den Gottesdienst" (1838), S. 40.

[2] Die Oden stehen auch im gedruckten „Ψαλτήριον" (1885). Die Verwendung bestimmter Psalmen im täglichen Gottesdienste s. das. S. 153 fg., die Verwendung der Oden ist im „Ὡρολόγιον τὸ μέγα" (Athen 1887), S. 40, angegeben.

[3] Vgl. Springer, „Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter" (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. VIII, Nr. II, 1880), S. 210–217.

[4] Er befindet sich in der Bibliothèque Nationale (Nr. 139).

als Vertreter der letzteren der vom Athos nach Moskau in die Sammlung Chludoff gelangte Psalter wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Auf dem Athos gehört der letzteren Familie eine gleichalte Handschrift an. Der ersteren Familie sind hier zwei Handschriften aus jüngerer Zeit, dem Ende des 11. Jahrhunderts, verwandt, und mit diesen stehen wiederum diejenigen der übrigen fünf Handschriften[1], welche überhaupt einen ausgebildeten Bildschmuck besitzen, in Zusammenhang.

Die eine Familie, durch den Pariser Psalter vertreten, wendet ihr Hauptinteresse den Lebensschicksalen David's zu und gibt den Personen in poetischer Weise Idealgestalten bei. Durch diese beiden Eigenheiten heben sich auch die zwei hier in Betracht kommenden Handschriften aus der Zahl der übrigen hervor. Der eine Psalter (Pantokratoros Nr. 49) widmet dem Psalmisten sieben Bilder — sie stellen dar: Geburt und Salbung, David erhält von der Hand Gottes eine Rolle, er schreibt, er kniet reuig vor Nathan, er kämpft gegen Goliath und schlägt diesem den Kopf ab — und ziert manche der zehn noch folgenden Odenbilder mit Personificationen: Jesaias steht zwischen zwei Idealgestalten, welche, den Anfangsworten der Ode entnommen, Nacht und Morgen vorstellen[2]; hinter dem proskynirenden König Ezechias erblickt man eine ärmlich gekleidete, neben König Manasse eine schöne weissgekleidete, ihn zum Himmel weisende Frauengestalt. Der andere Psalter (Watopädi Nr. 609) verfolgt in acht Bildern theilweise antikisirenden Stiles die Geschichte David's — wie David als Hirt psallirt, den Löwen erschlägt, gesalbt wird, gegen Goliath ankämpft und diesem das Haupt abschlägt, wie er dann hoch zu Ross mit dem Haupte des Riesen zurückkehrt, bei seiner Krönung auf den Schild gehoben wird und, von Chören umgeben, als König thront — und lässt wenigstens noch im ersten Bilde eine Idealgestalt, die Verkörperung der Melodie neben dem Psalmisten, erscheinen[3]; zwei Mosesbilder, die Belehrung des Volkes und der Durchzug durch das

[1] Einen Psalter zu Dionysiu (Nr. 65 mit Ostertabelle seit dem Jahre 1313), der als sechster zu nennen wäre, kann ich nicht beurtheilen, weil ich mir über ihn keine Notizen gemacht habe.

[2] Die Anfangsworte der Ode des Jesaias (Jes. 26, 9) lauten: „Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σὲ, ὁ Θεὸς, διότι φῶς τὰ προστάγματά σου ἐπὶ τῆς γῆς.“ Im Bilde betet Jesaias stehend zur Hand Gottes, von einer schleiertragenden Frauengestalt mit abwärts gehaltener Fackel abgewandt, und einem Knäblein mit leuchtender aufrecht gehaltener Fackel zugewandt. Diese Gestalten sind in dem gleichen Bilde des Pariser Psalters (abgebildet bei Bayet, „L'art byzantin“, S. 161) ausdrücklich als νύξ und ὄρθρος bezeichnet, im Pantokratoros-Psalter fehlt diese Bezeichnung. Den neun Oden folgen ausnahmsweise noch solche von Ezechias und Manasse.

[3] Auch hier fehlt die Bezeichnung der Melodie als solcher und ist wiederum dem Pariser Psalter zu entnehmen.

Rothe Meer, folgen. Jene zahlreichen Bilder aus dem Leben David's stehen wie eine biographische Einleitung nur in losem Zusammenhange mit den Psalmen und sind ihnen auch wie eine solche in beiden Handschriften, ebenso in dem Pariser Psalter, vorangestellt. Manche von ihnen jedoch, besonders die Busse vor Nathan und der Goliathkampf, fanden leicht auch innerhalb des Werkes eine passende Stelle (beide in Pantokratoros Nr. 49, die Busse im Pariser Psalter), die Bussscene bei dem Busspsalm (Ps. 50) „Gott sei mir gnädig", der Goliathkampf bei dem überzähligen Psalm „Klein war ich u. s. w.", welche Psalmen ihrer Ueberschrift zufolge auf jene beiden Erlebnisse zurückgehen.

Nur theilweise folgen dieser Behandlungsweise andere Handschriften. Vorhanden sind noch mindestens fünf Psalter (Lawra v. J. 1084, Pantokratoros Nr. 234 in der Kirche, Watopädi Nr. 610 und 633, Simopetra Nr. 35). Von diesen bieten zwei allzu geringe Vergleichspunkte, weil sie nur je ein Bild, das des Psalmisten, besitzen (Pantokratoros Nr. 234, Watopädi Nr. 610). Die drei übrigen sind besser zum Vergleiche heranzuziehen. Sie sehen zwar gleichfalls von den ausführlich biographischen Davidsbildern, auch von den dichterischen Idealgestalten und sonstigen Resten antikisirender Behandlungsweise, ab, zeigen aber mit den vorherbesprochenen Handschriften einen Zusammenhang, indem sie die Bussscene, den Goliathkampf oder ein Mosesbild zur Auszeichnung eines Psalms verwenden.

Zu solcher Auszeichnung wurden drei Psalmen geeignet befunden: jener 50. Psalm, der besonders häufig im Gottesdienste wiederkehrt, der 77., mit welchem das elfte Kathisma, also die zweite Hälfte des Psalters, beginnt, und der überzählige, mit welchem der Psalter schliesst. Der 50. Psalm erhält in bildlicher Darstellung die Bussscene vor Nathan (Pariser Psalter, Pantokratoros Nr. 49, wol auch Lawra v. J. 1084), der 77. Psalm die Belehrung des Volkes durch Moses (Watopädi Nr. 609 und 633, wol auch Lawra v. J. 1084)[1], der überzählige Psalm den Goliathkampf (Pantokratoros Nr. 49, Simopetra Nr. 35, wol auch Lawra v. J. 1084). Der Zusammenhang von Bild und Wort liegt hier in der Ueberschrift (Ps. 50) oder dem Texte (Ps. 77) des betreffenden Psalms oder (beim überzähligen Psalm) in beiden zusammen.

In der Auffassung der Bilder steht der Maler seiner Aufgabe meistens natürlich und ungebunden gegenüber, nur selten (in manchen Bildern von Pantokratoros Nr. 49 und Watopädi Nr. 609) ist die Benutzung älterer Vorlagen auffällig. David, der Psalmist, wird am liebsten in seiner

[1] In Pantokratoros Nr. 49 ist hier, zu Anfang der zweiten Hälfte des Psalters, Christus abgebildet, wie auf S. 170 erwähnt wurde.

charakteristischen Thätigkeit, also psallirend, aufgefasst, sei es als junger Hirt auf dem Felde, wie er sich zu Anfang des überzähligen Psalms selbst geschildert hat, sei es als Thronender, den mehrere Chöre, einmal auch Engel, umgeben.[1] Doch kann auch seine Besonderheit zurücktreten und er gleich den Verfassern anderer Bücher schreibend erscheinen (Pantokratoros Nr. 49). In zwei Bildern wird Moses dargestellt, gewöhnlich beim Durchzuge durch das Rothe Meer und bei der Belehrung des Volkes nach Empfang der Gesetzestafeln (Lawra v. J. 1084, Pantokratoros Nr. 49, Watopädi Nr. 609).[2] Diese beiden Odenbilder stehen in derselben Beziehung zu den beiden ersten Oden wie die Bussscene und der Goliathkampf zu dem 50. und dem überzähligen Psalm: sie veranschaulichen das Ereigniss, das zur Dichtung den Anlass gegeben hat. Bei den übrigen Oden geht der Maler nur selten (Pantokratoros Nr. 49) so weit, indem er Jesaias (Ode 5) darstellt, wie er von der Nacht sich zum lichten Morgen wendet, neben Jonas (Ode 6) seine Rettung durch den Fisch, und oberhalb der Gottesmutter (Ode 9) die Verkündigung veranschaulicht[3]; für gewöhnlich lässt er sich daran genügen, diese übrigen Odendichter nur als Einzelfiguren abzubilden[4], so wie ihm auch manchmal (Pantokratoros Nr. 234, Watopädi Nr. 610) das Bild des Psalmisten David zur Illustration des ganzen Psalters genügt.

Die Einzelauffassung ist demnach eine freie, die Auswahl und Anordnung der Bilder aber bewegt sich in bestimmter Richtung. Geht der Bildschmuck überhaupt über die blosse Abbildung des oder der Dichter hinaus, so werden geschichtliche Bilder namentlich aus dem Leben des David und des Moses beigegeben; einige derselben werden bevorzugt und werden dann gern zur Auszeichnung gewisser bedeutsamer Psalmen, zu

[1] In Pantokratoros Nr. 234 stellt das einzige Psalterbild David vor, wie er auf blumigem Hügel am Wasser sitzt und seine Gesänge mit der Harfe begleitet. In Watopädi Nr. 609 zeigt das erste Davidbild den psallirenden Hirten, das letzte den thronenden König, der, die Harfe auf das Knie stützend, von vier (nicht heiligen) Chören umgeben ist. In Watopädi Nr. 610 zeigt das einzige Psalterbild den thronenden David, der seine Lobgesänge auf der Geige begleitet, umgeben von Engeln und fünf Heiligenchören.

[2] Abweichende Darstellungen finden sich in Watopädi Nr. 633 und Simopetra Nr. 35. In der Handschrift zu Watopädi stellt das erste Mosesbild wieder die Belehrung des Volkes (hier vor Ps. 77 versetzt), das zweite Bild (vor der 1. Ode) drei stehende, im Gebet die Hände erhebende Frauen dar, neben deren mittelste αρεαμ, also Miriam, zu lesen ist. In jener zu Simopetra zeigt das erste Bild (vor der 1. Ode) Moses und zwei Frauen, welche einander im Reigen die Hände geben oder auf die Schultern legen, das zweite Bild (vor der 2. Ode) den knieend betenden Moses.

[3] Ueber Jesaias vgl. S. 174 Anm. 2.

[4] Maria (Ode 9) erscheint dabei entweder als gewöhnliche Orantin (Simopetra Nr. 35) oder als Platytera (Watopädi Nr. 633), also mit oder ohne Andeutung ihres künftigen Kindes, dessen Verheissung sie zu der Ode begeisterte.

denen sie inhaltlich gehören, verwendet. Diese Auswahl und Anordnung charakterisirt die besprochenen Handschriften. Ein Vergleich der letzteren mit dem um mehrere Menschenalter älteren Pariser Psalter [1], dem Vertreter der einen alten Psalterfamilie, zeigt, dass die Charaktereigenthümlichkeiten derselben inzwischen an Stärke verloren haben: die Freude an poetischen Idealgestalten, in dem bilderreichen Pariser Psalter ziemlich jedes Bild belebend, ist jetzt in ungefähr gleich bilderreichen Psaltern auf wenige Bilder eingeschränkt, und die Freude an ausführlich biographischen Davidbildern lebt zwar in diesen bevorzugten Handschriften gleichfalls noch fort [2], wird aber im allgemeinen von derjenigen an nur wenigen besonders bedeutsamen Davidbildern, dem des Psalmisten, des Büssenden, des Goliathsiegers, überwogen.

Die andere Psalterfamilie, diejenige des Chludoff-Psalters, ist durch eine Handschrift (Pantokratoros Nr. 61) vertreten: ein Palimpsest, dessen ältere Schrift dem 9. oder 10., vielleicht der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, und dessen jüngere Schrift dem 12. oder 13. Jahrhundert angehört. Beide Texte, der ältere wie der jüngere, geben die Psalmen wieder, ersterer in Uncialen, letzterer in Minuskeln. Vom älteren Texte sind hie und da durchscheinende Reste, ausserdem aber in guter Erhaltung die Beischriften der Bilder übrig. Die Bilder sind nicht erneut worden, sondern mit den Beischriften aus alter Zeit erhalten geblieben. Die Handschrift steht hiermit nicht ganz vereinzelt, hat vielmehr am Chludoff-Psalter einen Schicksalsgenossen, der gleichfalls im 12. Jahrhundert eine Erneue-

[1] Bisher galt als wahrscheinlich, dass die Bilder des Pariser Psalters ursprünglich nicht für diesen selbst, überhaupt nicht für einen Psalter, angefertigt, sondern erst nachträglich zu seinem Schmucke verwendet worden seien. Fünf Gründe wurden dafür angeführt (vgl. Bordier, „Descriptions des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale", Paris 1883, S. 4, 108-114): die Malerei auf rückwärts unbeschriebenen Blättern; die allzugrosse Schmalheit des Randes; die Verwendung besonderen Goldes; die besondere Ornamentik der Bildrahmen; der Inhalt der Bilder selbst, der keinen Bezug auf den Psalter habe. Die drei ersten Gründe sind für sich allein wol nicht schwerwiegend: bemalte Blätter brauchen nicht nothwendigerweise auf ihrer Rückseite den Text aufzunehmen; der Rand kann ursprünglich breit genug gewesen sein; Maler und Schreiber können leicht anderes Gold verwenden, auch wenn sie für das gleiche Buch arbeiten. Der vierte Grund ist, so einleuchtend er zunächst scheint, doch nicht beweiskräftig, da auch in anderen Handschriften die Ornamentik der Bilderrahmen besonderen, oft linearen Mustern vor den sonst beliebten Pflanzenmustern den Vorzug gibt (Beispiele s. S. 233). Der fünfte, schwerwiegendste Grund aber wird nicht aufrecht zu halten sein: die Bilder beziehen sich direct auf David und die Odendichter und haben in anderen Psaltern ihresgleichen. Da auch kein Altersunterschied zwischen Text und Malerei sich geltend macht, steht demnach der natürlichsten Annahme wol nichts im Wege: dass die Bilder für die Handschrift, die sie zieren, auch angefertigt worden sind.

[2] Wie auch in dem für Basilios II. (976—1025) gefertigten Psalter in Venedig.

rung des Textes unter Beibehaltung des Bildschmucks erfahren hat.[1] Sie ist mit ihren gegen hundert Bildern die zweitbilderreichste Handschrift auf dem Athos, die an Bilderzahl nur noch von dem Octateuch zu Watopädi übertroffen wird. Ihr Alter macht wahrscheinlich, dass sie nicht daselbst entstanden ist.

In diesem Psalter stellt sich der Maler eine andere Aufgabe als in den vorher besprochenen: er unternimmt, den Inhalt der Psalmen in einer grossen Anzahl von Bildern zu erläutern. Dabei wird sein Interesse von mehreren Seiten erregt; denn der Psalter gilt in der griechischen Kirche, von der ältesten bis in die neueste Zeit, als ein Buch, das geschichtliche und prophetische, dazu mancherlei moralische Bedeutung besitzt.[2] Die unter solchen wechselnden Anregungen erwachsenden Bilder stehen in engster Verbindung mit den ihnen zu Grunde liegenden Psalmenstellen. Man wird den waltenden Zusammenhang erkennen, wenn man der Landessitte gemäss die Psalmen bald in einfach geschichtlicher, bald in prophetisch-typologischer Auffassung betrachtet, wie der Maler es seinerzeit gethan hat.

Die geschichtliche Auffassung hat zunächst am Anfange mancher Psalmen, im Anschluss an deren Ueberschrift, die Einzelfigur des Psalmisten entstehen lassen: bei einigen David-Psalmen sieht man David dargestellt, als aufrecht betenden Jüngling (Ps. 17) oder als proskynirenden König (Ps. 24), bei einem Asaph-Psalm den Asaph (Ps. 77). Sie lässt ferner bei Gelegenheit des 77. Psalms eine lange Folge von Scenen aus der Geschichte des Volkes Israel vor den Augen vorüberziehen: wie beim Auszuge aus Aegypten die feurige Säule das Volk leitet (Bild zu Vers 14), wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt (Vers 16), wie das Volk in der Wüste Manna sammelt und Vögel zum Essen bereitet (Vers 24—29), wie die Juden den Moses erbittern (Vers 40) und nicht an die Zeichen denken, die Gott in Aegypten gethan hat (Taf. 20), an die Verwandlung der Flüsse in Blut (Vers 44), die Plage des Ungeziefers (Vers 45, 46) und das dem Weine und den Heerden verderbliche Hagelwetter (Vers 48).

[1] Vgl. Kondakoff, „Miniaturen einer griechischen Psalter-Handschrift aus dem 9. Jahrhundert in der Sammlung Chludoff in Moskau" (russisch), S. 1, und die dort angeführte Schrift von Amphilochios, „Archäologische Bemerkungen über den griechischen Psalter im Besitze von A. J. Lobkoff" (Moskau 1866, russisch), S. 1, 7; beidemale ist derselbe Psalter behandelt, der nur den Besitzer gewechselt hat.

[2] Schon in den Evangelien ist die prophetische Bedeutung der Psalmen anerkannt. Die Ansicht alter Zeit ist bei Basilios dem Grossen (s. dessen „Opera omnia", herausgegeben von Garnier, Bd. I, S. 90, auch Kondakoff, „Histoire de l'art byzantin", Bd. I. S. 167) und ausführlich bei Athanasios (Migne, „Patrologia, series graeca", Bd. XXVII, Sp. 12 fg.), die Ansicht unserer Tage im „Ὡρολόγιον τὸ μέγα" (Athen 1887), S. 223. nachzulesen.

Geschichtliche und prophetische Auffassung treten zuweilen gemeinsam zu Tage: ausser der Gefangennahme David's wird auch diejenige Christi verbildlicht (Ps. 55, Taf. 18); neben Salomo erscheint Christus (Ps. 71, Taf. 19), denn der betreffende Psalm ist der Ueberschrift zufolge „an Salomo", der Beischrift des Bildes zufolge aber vielmehr „an Christus" (den wahren Salomo d. h. den Friedreichen) gerichtet[1], auf welchen auch die nebenstehenden Verse „O Gott, gib Dein Gericht dem Könige und Deine Gerechtigkeit dem Sohne des Königs, zu richten Dein Volk in Gerechtigkeit" sich beziehen.

Die prophetische Auffassung verhilft ferner an zahlreichen anderen Stellen zu Bildern aus der Geschichte Christi und der Kirche. Häufig, auch seit ältester Zeit betont[2], sind die Beziehungen auf Christus. Die Anrede „Höre, Tochter, sieh, und neige Dein Ohr" (Ps. 44, 11) bezieht sich auf die Verkündigung, die demgemäss hier abgebildet ist; neben Maria und dem Engel erscheint im Bilde noch David, der, wie ein Kirchenvater bei Gelegenheit dieser Stelle bemerkt, die seinem Geschlechte zugehörige Maria mit Recht als Tochter anredet.[3] Auch die Stelle „Er wird herabsteigen wie der Regen auf das Fell" (Ps. 71, 6) deutet auf die Jungfrau, die Gottesmutter, hin, wie das danebengemalte Bild (Taf. 19) darlegt; dass in letzterem die Jungfrau von David und Gedeon umgeben ist, erinnert an die Worte eines Auslegers[4]: im Hinblick auf ihren Vorvater werde sie hier als Fell, als Schaffell bezeichnet, wie sie ja auch, dem Felle des Gedeon gleich, allein den himmlischen Thau aufgenommen habe. Die beiden Verse „Du hast die Köpfe der Drachen auf dem Wasser zerschmettert" (Ps. 73, 13) und „Der Jordan wandte sich zurück" (Ps. 113, 3) geben Anlass zur Abbildung der Taufe Christi. Der Ausspruch „Er wird befehlen seinen Engeln von Dir, Dich zu bewahren" (Ps. 90, 11) gilt der Versuchung Christi. „Ich werde in Parabeln meinen Mund öffnen" (Ps. 77, 2) wird durch Christus, der zu den Juden spricht, illustrirt; „Denn bei Dir ist der Quell des Lebens" (Ps. 35, 10) durch das Gespräch mit der Samariterin,

[1] Nach der Auffassung des Eusebios, Athanasios und Apolinarios (bei Corderius, „Expositio patrum graecorum in psalmos", Antwerpen 1643 fg., Bd. II, S. 466): an dieser Stelle vereinigen übrigens auch heutige Ausleger, so gut wie die Maler alter Zeit, geschichtliche und prophetische Auffassung (Keil und Delitzsch, „Biblischer Commentar über das Alte Testament", 4. Aufl., Bd. IV, 1. S. 513).

[2] Zunächst von Christus selbst; im Neuen Testament sind die Psalmen gegen 70 mal citirt (Keil und Delitzsch, das., S. 40). Athanasios erklärt, dass fast jeder Psalm einen Hinweis auf Christus enthalte, und führt viele Psalmen an, die sich auf sein Erscheinen, Leiden, Himmelfahrt und Richteramt beziehen (Migne, „Patrologia, series graeca", Bd. XXVII, Sp. 13 fg., 37 fg., Corderius, Bd. I, S. XIX, XL fg.).

[3] Athanasios (Migne, Bd. XXVII, Sp. 16 oder Corderius, Bd. I, S. XX).

[4] Sie sind von Corderius, Bd. II, S. 461 dem Theodoros Heracleota zugeschrieben, doch, wie Migne Bd. XVIII, Sp. 1307 angibt, irrthümlicherweise.

bei welchem Christus den „Quell zum ewigen Leben rinnenden Wassers" verheissen hat [1]; der 29. Psalm durch die Erweckung des Lazarus. „Du wäschest mich, und ich werde weisser denn Schnee" (Ps. 50, 9) erhält das Bild der Fusswaschung. „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist" (Ps. 33, 9) wird von altersher gern auf die Eucharistie bezogen [2] und führt demgemäss zur Abbildung der Abendmahlsspende mit den täglich in der Liturgie nachgesprochenen Worten Christi „Nehmet und esset" (Taf. 17). [3] Der 21. Psalm, welcher beginnt „Gott, mein Gott, achte auf mich, warum hast Du mich verlassen" und die Verse enthält „Sie haben meine Hände und meine Füsse durchbohrt u. s. w., sie haben meine Kleider unter sich getheilt und um mein Gewand das Loos geworfen", sowie der 73. Psalm, der aussagt „Gott aber, unser König vor Ewigkeiten, bewirkte Rettung in der Mitte der Erde", erhalten beide das Bild der Kreuzigung. Die Aussage „Der machtvoll herausführet die Gefesselten, gleichwie die Erbitternden, die in Gräbern wohnen" (Ps. 67, 7) wird durch die Höllenfahrt Christi veranschaulicht. Die Auferstehung, Christus vor einem mit Spitzdach versehenen Grabmale, wird an mehreren Stellen abgebildet. Manche Prophezeiungen weisen noch über die Geschichte Christi hinaus auf die Geschichte der Kirche. Als „jüngerer Benjamin" (Ps. 67, 28) erscheint der Apostel Paulus aus dem Stamme Benjamin; als Gerechter, welcher in Gottesfurcht den Mann, der seine Hülfe nicht auf Gott setzte, sondern sich auf seinen Reichthum verliess, verlachte (Ps. 51, 8), erscheint Petrus, zu dessen Füssen Simon Magus liegt. „Viele sind die Bedrückungen der Gerechten, aus allen wird der Herr sie erretten, es bewahret der Herr alle ihre Gebeine" (Ps. 33, 21) bezieht sich auf die Märtyrer; die „heiligen Märtyrer" sind daneben abgebildet. „Erhebet den Herrn unsern Gott und betet an zu seinem heiligen Berge" (Ps. 98, 9) führt die als Berg gebildete „Schädelstätte" mit darauf stehender Kirche vor Augen. „Ich sitze nicht im Rathe der Eitelkeit und gehe nicht zu den Ungerechten, ich hasse die Versammlung der Boshaftigen und sitze nicht bei den Gottlosen" (Ps. 25, 4) erhält ein mehrtheiliges Bild: in einem zweistöckigen Raume tagt unten eine Versammlung, an der ein König und ein Bischof theilnehmen, wol die Bilderstürmersynode Leo's des Armeniers [4], während oben jemand mit einem Zettel in der Hand vielleicht den Beschluss verkündet; links oben, ausserhalb jenes Raumes,

[1] Johannes 4, 14.

[2] Von Eusebios, Basilios, Theodoret (Corderius, Bd. I, S. 605 fg., 613), auch von Athanasios (Migne, Bd. XXVII, Sp. 168 und 772).

[3] Dieses Bild ist schon von Dobbert in Zahn's „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft", Bd. IV (1871), S. 307, veröffentlicht worden.

[4] So im Chludoff-Psalter nach Kondakoff's Deutung.

thront ein bilderfreundlicher Bischof, wol der Patriarch Nikephoros, das Medaillon Christi haltend, und liegen am Boden der König und der andere Bischof, welcher letztere wieder einen Zettel in der Hand hält. Die betreffende Psalmenstelle war schon frühzeitig auf die Häretiker gedeutet worden[1]; es lag daher nahe, sie auf die Häretiker der jüngstvergangenen Zeit, die Bilderstürmer, denen alljährlich am „Sonntag der Rechtgläubigkeit“[2] das Anathem der Kirche gilt, und ihnen gegenüber auf die gesegneten Bilderverehrer zu beziehen. So sind die Psalmen mit zahlreichen Bildern, auf welche die prophetische Betrachtungsweise den Maler hinwies, geschmückt.

Die Bilder begleiten den Text am Rande wie ein Commentar, bald diese bald jene interessante Stelle erläuternd. Sie gehen über das, was die einzelnen erhaltenen Commentare bieten, hinaus und fassen die Ergebnisse mehrerer zusammen. So werden sie auf einer Commentar-Sammlung, einer sogenannten Catene, beruhen, wie solche in der Zeit, in welcher der vorliegende Psalter geschrieben und gemalt wurde, entstanden sind.[3] Ihre Grundlage bilden die von den Kirchenvätern herrührenden Erklärungen[4]; eine Fortführung aus eigenen Mitteln ist nicht ausgeschlossen, wie denn die Deutung der zuletzt angeführten Stelle auf den Bilderstreit offenbar erst der jüngsten Zeit angehören kann. Der

[1] Von Origenes (Corderius, Bd. I, S. 455); vgl. auch den vermeintlichen Theodoros Heracleota (das., S. 453).

[2] Vgl. S. 76, „Τριώδιον“, S. 131 fg.

[3] Keil und Delitzsch, S. 43 fg.: seit Photios. Dieser starb 891.

[4] Das schon mehrmals angeführte Werk des Corderius, „Expositio patrum graecorum in psalmos“ (3 Bde., Antwerpen 1643—1646), ist eine alte, durch Hinzunahme anderer Commentare erweiterte griechische Psalter-Catene. Eine nur aus den Commentaren des Eusebios, Athanasios und Hesychios gebildete Catene würde schon allein die Hälfte der erwähnten prophetischen Bilder erklären. Im Folgenden sei versucht, die Commentare anzugeben, durch welche die besprochenen Bilder prophetischer Auslegung angeregt sein können. Der Versuch muss freilich lückenhaft ausfallen, da nicht alle Auslegungen erhalten und veröffentlicht sind, manches Veröffentlichte mir unbekannt geblieben ist, auch manches Bild dem eigenen Antriebe des Malers oder seines Auftraggebers verdankt werden mag. Christus als wahren Salomo erwähnen zu Ps. 71, 1 Eusebios, Athanasios und Apolinarios; die Verkündigung mit David zu Ps. 44, 11 nennt Athanasios; die Gottesmutter unter dem himmlischen Regen mit David und Gedeon zu Ps. 71, 6 der vermeintliche Theodoros Heracleota; hierfür sind die Quellen-Nachweise den Anmerkungen der Seite 179 zu entnehmen. Die Taufe erwähnt zu Ps. 73, 13 und 113, 3 Hesychios (bei Corderius, Bd. II, S. 535, Bd. III, S. 300); ein Bild, das die erstere Stelle noch weiter illustrirt, indem es einen im Wasser liegenden Mann, an seinem Kopf und Fuss aber Raben darstellt, findet seine Erklärung bei Eusebios, der daran erinnert, die Leichen der Aegypter seien den Raben vorgeworfen worden (das., Bd. II, S. 536). Die Versuchung erwähnt zu Ps. 90, 11 Apolinarios, auch der vermeintliche Theodoros Heracleota (das., Bd. II, S. 877, 885); das Parabel-Gespräch zu Ps. 77, 2 Athanasios (das., Bd. II, S. 632, Migne, Bd. XXVII, Sp. 349, 968), die Abendmahlsspende zu Ps. 33, 9 Eusebios, Athanasios, Basilios und Theodoret

Maler vermag freilich nicht, den ganzen Reichthum einer Catene, die Gesammtheit ihrer geschichtlichen, prophetischen und allgemein moralischen Erläuterungen, wiederzugeben. Sein Werk wird vielmehr zu einer Bilderlese. Sein Interesse verweilt, wie sich erkennen lässt, bei den alttestamentlichen, neutestamentlichen und kirchlichen Geschicken, kurz gesagt bei den heiligen Personen, deren Gedächtniss er im Psalter vorfindet. Es wird dabei um so sicherer bei einzelnen gefeierten Ereignissen festgehalten, wenn die betreffenden Psalmenworte in dem Festgottesdienste wiederkehren, sei es in der Evangelien-Perikope, sei es in den begeisterten Festgesängen, den Kanones. Ersteres ist der Fall bei der Versuchung (Matthäus 4, 6, Lukas 4, 10), den Parabeln (Matthäus 13, 35), der Kreuzigung (namentlich Matthäus 27, 35. 46), letzteres bei der Verkündigung und der Taufe. Dann äussert sich der enge Zusammenhang, in welchen Gottesdienst und Psalter miteinander getreten sind, auf beiden Seiten: einerseits nimmt der Gottesdienst und mit ihm zuweilen die kirchliche Malerei bei der Verkündigung die Anrede des Psalmisten[1], bei der Taufe Meer, Jordan und Drachen[2], die Malerei auch gelegentlich bei andern Bildern Beischriften aus den Psalmen auf[3]; andererseits nimmt der Psalter an denselben Stellen die Bilder der Verkündigung, Taufe, Versuchung, des in Parabeln sprechenden Christus und der Kreuzigung auf. Der Maler wird somit durch gewisse Psalmenstellen besonders deutlich auf bestimmte Bilder hingewiesen. Er behält aber freien Spielraum bei der Wahl seiner Bilder; denn die dichterische Sprache der Psalmen, die Reichhaltigkeit ihrer Auslegung und ihr vielfacher Einfluss auf den Gottesdienst lässt für einen Psalm verschiedene Bilder und auch für ein Bild verschiedene Psalmen in Betracht kommen.

Diese reiche und inhaltlich bedeutsame Illustration verleiht dem vorliegenden Psalter, wie auch allen, die mit ihm verwandt sind, ein be-

(s. S. 180, Anm. 2); die Kreuzigung zu Ps. 21 Origines und Athanasios (bei Corderius, Bd. I, S. XXI, XL, 402, Migne, Bd. XXVII, Sp. 16, 37), dieselbe zu Ps. 73, 12 Athanasios (Migne, Sp. 953); die Höllenfahrt zu Ps. 67, 8 Athanasios (das., Sp. 293, Corderius, Bd. II, S. 345). Paulus als Benjamin nennen zu Ps. 67, 28 Origenes, Athanasios, Theodoret (Migne, Bd. XII, Sp. 1510, Bd. XXVII, Sp. 301, 917, Bd. LXXX, Sp. 1393), Theodoros von Antiochien und der vermeintliche Theodoros Heracleota (Corderius, Bd. II, S. 332, 365); die Märtyrer erwähnt zu Ps. 33, 21 Basilios (Corderius, Bd. I, S. 609); den Kreuzigungsberg zu Ps. 98, 9 Hesychios (Corderius, Bd. II, S. 1007); die Häretiker zu Ps. 25, 4 Origenes und der vermeintliche Theodoros Heracleota (s. o., S. 181, Anm. 1). So bleibt nur ein kleiner Theil der erwähnten Bilder noch unerklärt.

[1] Vgl. S. 112 fg.

[2] Vgl. S. 121.

[3] Man wird sie namentlich in den Propheten-Medaillons, die über den Festbildern zur Füllung der Gewölbescheitel verwendet werden, finden; vgl. „Ἑρμηνεία“, S. 97 fg., „Handbuch der Malerei“, S. 157 fg.

sonderes Interesse. Psalter dieser Art sind im Laufe der folgenden Jahrhunderte wiederholt angefertigt worden.[1]

Während die vorherbesprochenen Psalter das Interesse im Bannkreise des Psalmisten festhalten, lässt der soeben besprochene es sich über die weiten kirchlichen Gebiete, die vom Inhalte der Psalmen berührt werden, verbreiten. Die byzantinische Kunst hat das für den Gottesdienst wichtigste Buch des Alten Testaments in zwei ganz verschiedenen Weisen zu behandeln gewusst.

3. Neues Testament im allgemeinen.

Dem Neuen Testamente ohne Beschränkung auf die Evangelien sind ungefähr so viele Bilderhandschriften wie dem Psalter gewidmet, mindestens acht. Sie geben dasselbe gleichfalls nicht als streng abgeschlossenes Ganzes wieder, sondern, wie erwähnt, oft mit Hinzunahme des Psalters, auch wol anderer Schriften, und mit Auslassung der Apokalypse.

Die Hinzunahme des Psalters hat mehr als die Hälfte der hierhergehörigen Handschriften schon erwähnen lassen: eine in Lawra (v. J. 1084), zwei in Pantokratoros (Nr. 49 und 234) und zwei in Watopädi (Nr. 610 und 633). Ihnen anzureihen sind: eine Handschrift vom Jahre 1133 in Dionysiu (Nr. 8), eine vom Jahre 1290 in Watopädi (Nr. 740) und eine undatirte, welche nur die Apostelgeschichte und die Briefe enthält, zu Esphigmenu (Nr. 64).[2]

[1] Eine ausführlichere Angabe und Beschreibung der Bilder des Pantokratoros-Psalters, auch 13 Abbildungen, liefert Uspenskij, „Erste Reise in die Athos-Klöster“ (russisch), II. Theil, 2. Abth., Moskau 1846. Die verwandten Psalter gibt Kondakoff, „Histoire de l'art byzantin“, Bd. I (1886), S. 168 fg., an. Sie reichen bis in das 12., mit Einschluss der russischen sogar bis in das 15. Jahrhundert. Der Pantokratoros-Psalter wird von Kondakoff auf S. 172 erwähnt (doch befindet er sich nicht in Watopädi; die Nummer 20 bezieht sich auf die Liste Sewastianoff's, die bei Langlois, „Le mont Athos“, S. 99 fg. gedruckt ist). Zum Vergleiche bieten sich dar: Taf. 17 und Kondakoff, „Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift aus dem 9. Jahrhundert in der Sammlung Chludoff in Moskau“ (russisch), Taf. VI; Taf. 18 und Kondakoff, Taf. IX; Taf. 19 und „Palaeographical Society, Facsimiles of manuscripts and inscriptions“, Theil I—VIII (1873 fg.), pl. 53.

[2] Kurz erwähnt sei hier noch eine bilderlose Handschrift, weil sie wegen angeblich sehr hohen Alters und schöner Schrift gepriesen worden ist. Sie befindet sich zu Ajiu Pawlu (Nr. 2) und enthält die Apostelgeschichte, Briefe und Apokalypse. Sie schliesst mit den Worten „σταυρὲ φύλαττε βασίλισσαν Μαρίαν“, welche in weit jüngerer Beischrift auf die zur Zeit der siebenten Synode lebende Kaiserin gleichen Namens bezogen werden. Paläographische Untersuchung weist sie der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, also ungefähr der Entstehungszeit des Klosters, zu.

Der Bildschmuck besteht auch hier entweder in blosser Wiedergabe der Verfasser oder in weitergehender Illustration. Soweit die letztere sich auf den Psalter bezieht, wurde sie bereits berücksichtigt. Soweit sie die Evangelien betrifft, was nur in einem Falle, in der einen Handschrift zu Watopädi (Nr. 610), geschieht, wird sie bei der Besprechung der Evangelien zu berücksichtigen sein. Nur einmal, in der Handschrift vom Jahre 1290 zu Watopädi (Nr. 740), wird auch die Apostelgeschichte an ihrem Anfange, der von der Himmelfahrt erzählt, mit einem sachlichen Bilde, dem der Himmelfahrt, bedacht. Von der Apokalypse scheinen auf dem Athos keine Miniaturen, überhaupt keine alten Bilder vorhanden zu sein.[1]

Die Illustration des Neuen Testaments im allgemeinen ist demnach keine ausgiebige.

Nur ein Theil des Neuen Testaments, der kirchlich wichtigste, der die Evangelien umfasst, hat öfters in Handschriften, welche diesen allein wiedergeben, eine weitergehende künstlerische Behandlung erfahren. Die Evangelien liegen in zweierlei Gestalt vor: entweder als sogenanntes „Tetraevangelon (Τετραευάγγελον)“, in welchem die vier Evangelien in fortlaufendem Texte stehen, oder als sogenanntes „Evangelion (Εὐαγγέλιον)“, das die Evangelien-Perikopen in der Folge, in welcher sie im Laufe des Jahres verlesen werden, also in praktisch veränderter Anordnung, enthält.[2] Sie haben für den Gottesdienst ihren Platz auf dem Altare und werden während der Liturgie im sogenannten „kleinen Einzuge“ feierlich durch die Kirche getragen und dann vor der Königsthür zur Verlesung der Perikope aufgestellt. Unter den übrigen Handschriften nehmen sie einen Ehrenplatz ein, ähnlich wie unter den zahlreichen Bildern die gold- und silberbedeckten Panagien.

[1] Alt sind höchstens die Fresken in der Aussenvorhalle zu Xenophontos, falls sie noch dem 16., nicht schon dem 17. Jahrhundert, angehören. Auch für die Neuzeit ist die Bedeutung der Apokalypse überschätzt worden, von Fallmerayer, s. Philipp Meyer in Brieger's „Zeitschrift für Kirchengeschichte“, Bd. XI (1890), S. 433.

[2] Im Abendlande haben sich hierfür andere Namen ziemlich eingebürgert. Das griechische „Tetraevangelon“ ist unser „Evangeliarium“, das griechische „Evangelion“ unser „Evangelistarium“. Von den uns vielleicht bekannteren Namen ist hier abgesehen worden, weil sie im Lande unverständlich, die andern aber alteinheimisch und allein üblich sind, auch das „Evangelistarion“ thatsächlich eine andere, beschränktere Bedeutung besitzt: es bildet nur einen Anhang des gedruckten „Evangelion“, der die Vertheilung der Perikopen über das Jahr, die Eusebianischen Kanones, und Ostertafeln enthält. Auch in theologischen Kreisen wird theilweise von jenen Benennungen abgesehen, und werden die den griechischen entsprechenden Bezeichnungen „Quattuor evangelia“ und „Evangelium“ gebraucht (s. Gregory, „Prolegomena“ zu Tischendorf's „Novum Testamentum“, 1884 fg., wo auch schon viele der im Folgenden angeführten Handschriften verzeichnet sind).

Das Vorhandensein der Evangelienhandschriften in zweierlei Gestalt bedingt auch eine zweifache künstlerische Behandlung, die im Folgenden dargelegt werden soll. Gemeinsam haben beide Arten zunächst als üblichsten Bildschmuck die Bilder der Evangelisten; nur wird deren Anordnung eine verschiedene sein, da im Tetraevangelon Matthäus, Markus, Lukas, Johannes, im Evangelion dagegen, wie die Ordnung des Kirchenjahres es mit sich bringt, Johannes, Matthäus, Lukas, Markus aufeinander folgen. Ferner werden bei der Gleichheit des Textes in beiden Arten auch die Textbilder grossentheils die gleichen sein. Ueber das Gemeinsame hinaus ist aber doch eine Verschiedenheit zu beobachten.

1. Tetraevangela.

Die Tetraevangela sind bei weitem in der Ueberzahl: sie liegen in mindestens vierzig, also vielleicht fünfmal soviel bildergeschmückten Handschriften vor als das Neue Testament im allgemeinen. Die meisten von ihnen begnügen sich mit Abbildung der Evangelisten und Verzierung der Kanonestafeln, der Uebersichtstabellen, welche die Parallelstellen aus den verschiedenen Evangelien verzeichnen; die Evangelistenbilder sind ausnahmsweise einmal zu Anfang auf einer Seite vereinigt (Esphigmenu Nr. 27 v. J. 1311), sonst vertheilen sie sich gewöhnlich in vier besonderen Bildern auf die Anfänge der vier Evangelien. Das Hauptinteresse gebührt jedoch nicht diesen häufigen Handschriften mit den üblichen Bildern, sondern den seltenen, welche in gesteigerter Prachtliebe das Mass des Ueblichen überschreiten.

Soll der Bildschmuck des Tetraevangelon über die Evangelistenbilder hinaus gesteigert werden, so bieten sich verschiedene Möglichkeiten dar: der Maler kann entweder die Anfangsabschnitte der vier Evangelien, oder die an den höchsten Festtagen verlesenen Evangelienabschnitte, oder ausser diesen noch minder wichtige mit Bildern bedenken. Er kann ferner auch die Initialen in den Bereich des Bildschmuckes ziehen, indem er sie zu Figürchen umgestaltet; dann bleiben für diese dieselben Erwägungen massgebend wie für die eigentlichen Bilder, sodass auch sie zu Anfang der Evangelien, wo sie allein vorkommen, entweder die Evangelisten darstellen (Pantokratoros Nr. 49, Dionysiu Nr. 4) oder die Anfangsabschnitte illustriren (Watopädi Nr. 694).

Die Anfänge der Evangelien haben in einem Tetraevangelon zu Watopädi (Nr. 757) Bilder erhalten, und zwar Doppelbilder, deren jedes unten den Evangelisten, oben das zunächst berichtete festliche Ereigniss darstellt. So ist über dem Evangelisten Matthäus die Geburt Christi, über

Markus die Taufe Christi, über Lukas die Geburt des Täufers abgebildet.[1] Diese Illustrationsart bringt, wenn sie wie hier streng durchgeführt wird, mit sich, dass auch ein Ereigniss, das von der Kirche nicht in ganz hervorragender Weise gefeiert wird, die Geburt des Täufers, ein Bild erhält und mithin anderen noch festlicher begangenen vorgezogen wird. Wahrscheinlich im Gefühle dieser Unzuträglichkeit ist in einer anderen Handschrift, einem Neuen Testamente, gleichfalls zu Watopädi (Nr. 610), bei dem Lukasbilde eine Abweichung vorgenommen worden: hier geht dem Matthäus wiederum die Geburt Christi, entsprechendermassen dem Johannes die Auferstehung, dem Lukas aber die Kreuzigung voraus.[2]

Die zweite Schmuckweise, die Hervorhebung der festlichsten Ereignisse, hat bereits im letztgenannten Falle (Watopädi Nr. 610) ihre Anziehungskraft ausgeübt, indem sie das Kreuzigungsbild zur Aufnahme brachte. In einem anderen Falle hat sie dasselbe Bild würdig erscheinen lassen, als einziges Festbild den Evangelien voranzugehen (Iwiron Nr. 56). Ausführlich durchgeführt ist diese Weise in einer Handschrift zu Watopädi (Nr. 713), welche zwölf Scenen aus dem Leben Christi aufweist. Die meisten Bilder: Geburt, Taufe, Verklärung, Darbringung, Beweinung, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingstfest, gehen sammt dem Matthäusbilde dem Evangelium des Matthäus, mithin dem ganzen Buche, voran[3]; nur wenige Bilder bleiben den anderen Evangelien vorbehalten: dem Markus keines, dem Lukas die Verkündigung, deren beide Festperikopen ihm entnommen sind, dem Johannes die Erweckung des Lazarus und die Palmtragung, deren Perikopen zumeist diesem entnommen sind.[4] Hier sind dieselben Christusfeste mit Bildern bedacht, welche in jeder Kirche im Wandschmucke Bilder erhalten.

Die dritte Schmuckweise ist die Weiterbildung der zweiten. Sie ist nur in einer Handschrift vertreten. Diese, eine der schönsten des Athos, die Perle der Bibliothek zu Iwiron (Nr. 5), nach paläographischem Urtheile ungefähr dem 12. Jahrhundert entstammend, unterscheidet sich von

[1] Ueber dem Bilde des Johannes habe ich mir keine Abbildung eines festlichen Ereignisses bemerkt.

[2] Das Markusbild ist abhanden gekommen. Der Anfang des Johannes-Evangeliums bildet am Ostersonntag die Perikope in der Liturgie (s. „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον“. Venedig, 7. Ausgabe 1887, S. 1), sodass das Auferstehungsbild an dieser Stelle kirchlich gerechtfertigt ist.

[3] Die Aufnahme der Darbringung in diesen Bildercyklus, von welcher Matthäus schweigt, und bei deren Feier auch keine Perikope von ihm verlesen wird, beweist, dass diese vorgehefteten Bilder nicht nur dem Evangelium des Matthäus, dessen Bild ihnen noch vorangeht, sondern überhaupt dem ganzen Tetraevangelon gelten sollen: dem entspricht auch ihre Ueberzahl im Verhältnisse zu den Bildern der übrigen Evangelien.

[4] Vgl. das „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον“ (Venedig 1887), S. 139 fg., 224 fg.

der letztgenannten wie der Schmuck der bilderreichen von dem der gewöhnlichen Kirche oder Kapelle[1]: den festlichsten Bildern gesellen sich minder festliche. Fast dreissig Festbilder sind hier vorhanden, siebenmal so viel wie in den gewöhnlichen Bilderhandschriften. Sie sind in der Weise an passende Stellen des Textes vertheilt, dass Matthäus von den grossen Kirchenfesten die Geburt Christi, das Abendmahl und die Kreuzabnahme, Markus die Taufe und die Kreuzigung, Lukas die Verkündigung, Darbringung und Verklärung, Johannes die Auferstehung, Erweckung des Lazarus, Palmtragung und Fusswaschung, ausserdem jeder von ihnen eine Anzahl von Heilungen oder anderen unter Perikopenverlesung jährlich gefeierten Lebensmomenten Christi zugetheilt erhält.[2]

Dieses hervorragende Werk der Miniaturmalerei ist als das bilderreichste Tetraevangelon am besten geeignet, über das Verhältniss der Bilder zum Texte Aufklärung zu geben. Es zeigt in dieser Hinsicht, dass Bild und Wort sich nicht völlig decken, dass neben dem Texte noch eine andere Quelle benutzt worden ist. Diese ist dieselbe, auf welche die Kirchenmalereien zurückgehen: wieder der Gottesdienst. Denn zwischen den vom Texte abweichenden Miniaturen und den auf dem Gottesdienste beruhenden Wandmalereien gleichen Gegenstandes besteht eine Uebereinstimmung, welche nur aus gleicher Herkunft, wenn nicht aus Abhängigkeit von einander, zu erklären ist.[3] Die Bilder, welche die Heilungen Christi (Taf. 22) und seine übrigen Thaten und Wunder vor Augen führen, wie die Hochzeit zu Kana, die Samariterin am Brunnen, die Erweckung des Lazarus, weichen weder hier noch da von dem einfach ruhigen Tone der evangelischen Erzählung ab; auch manche festlichere Bilder, die Verklärung in ihrem abgemessenen Gruppenaufbau (Taf. 24), das Abendmahl und die Fusswaschung, der Gang der Frauen zum Grabe, und das in seiner Einfachheit ergreifende Bild, wie Christus den Frauen erscheint (Taf. 23), bringen keine bedeutsamen Zuthaten.[4] Diejenigen

[1] Vgl. z. B. S. 70, Fig. 7 mit Taf. 16ª, s. auch S. 84.

[2] Auf den letzten Seiten folgen die schon erwähnten (S. 170 fg.) Widmungs- und Dreieinigkeitsbilder. Mitten darin, vor dem Kapitelverzeichniss des Lukas, befindet sich ein Bild, das ausnahmsweise nicht als Perikopenillustration zu erklären ist: das Kreuz mit daran lehnender Leiter, mit dessen Befestigung im Boden oder Herausnahme aus dem Boden zwei Leute beschäftigt sind, davor rechts Christus und links mindestens fünf Männer, nach denen er sich umblickt. Vielleicht ist dasselbe als ein Andachtsbild, ein Bild des Kreuzes, zu betrachten (vgl. S. 171 unten), das hier am Schlusse der ersten, am Anfang der zweiten Hälfte des Tetraevangelon steht. Es zeichnet sich auch durch seine Grösse, durch Einnahme einer ganzen Seite, vor den anderen Bildern aus und wird hierin nur von den Evangelisten- und Widmungsbildern erreicht.

[3] Für das Folgende vgl. S. 147 fg.

[4] Die Parabel vom Reichen und dem armen Lazarus (Luk. 16, 19 fg.) ist gleichfalls in einfach textgemässer Weise aufgefasst. In der Parabel von der königlichen

Bilder aber, welche den grössten Festtagen gewidmet sind, legen auch hier Zeugniss von der Begeisterung ab, welche an diesen Tagen die Kirche ergriffen hat: im Weihnachtsbilde ist wieder die armselige Höhle, das Zeugniss grösster freiwilliger Armuth des Herrn, angebracht; bei der Taufe sind wieder die dienenden Engel und der personificirte Jordan zugegen, während das Aufthun des Himmels und die herabkommende Taube, trotzdem sie in den unmittelbar auf das Bild folgenden Bibelversen ausdrücklich erwähnt werden, nicht angedeutet sind; bei der Kreuzigung kommen Engel klagend herzu, und die Auferstehung Christi, die Illustration der am Ostersonntage verlesenen ersten Johannes-Perikope, wird wie gewöhnlich zur erlösenden Höllenfahrt. Diese Einzelheiten, wie auch die bei der Darbringung berücksichtigte Prophezeiung der Anna „Dieses Kind u. s. w.“, sind sämmtlich dem Texte der Evangelien fremd und weisen die Miniaturen demselben Gedankenkreise zu, in welchem die Kirchenmalereien heimisch sind. Die Aufnahme gottesdienstlicher Züge in die Miniaturen ist auch keineswegs befremdlich. Wurde ein Evangelienbuch seiner Bestimmung gemäss während des Gottesdienstes zur feierlichen Verlesung aufgeschlagen, so hatte der Leser gewiss nicht den Wunsch, eine wortgetreue, alles Legendarische meidende Textillustration zu sehen, sondern verlangte vielmehr nach einem Bilde, das der gehobenen, leid- oder freudvollen Stimmung des Tages möglichst entsprach; nicht Kritik, sondern gläubige Hinnahme des Ueberlieferten fand innerhalb der Kirche statt. Die unwillkürliche Anpassung an den Gottesdienst ist diesen wie allen ähnlichen Miniaturen nachzurühmen.

In dem schönen Tetraevangelon zu Iwiron, dem die betrachteten Bilder angehören, zeigt sich die Schmuckweise der Tetraevangela in weitester Ausdehnung. Gleichviel wie weit und wohin dieselbe sich erstreckt, ob sie nur die Evangelienanfänge, oder nur die gefeiertsten Vorgänge, oder wie hier mit diesen zusammen auch minder gefeierte hervorhebt, stets verherrlichen die Bilder Ereignisse, die in den Rahmen der evangelischen Erzählung passen. Dies ist auch bei einer vereinzelt stehenden Handschrift (Dionysiu Nr. 4) schliesslich der Fall, welche ausser den Evangelistenbildern und figurirten Initialen nur ein scheinbar fernliegendes Bild, das der Gesetzgebung Mosis, enthält; denn auch dieses wird durch seine Unterschrift (Joh. 1, 17), den letzten Vers der am Ostersonntag verlesenen ersten Johannes-Perikope, mit dem evangelischen Gedankenkreise in nahe Ver-

Hochzeit (Matthäus 22, 2 fg.) dagegen ist Christus als der König dargestellt, der während des Mahles hereintritt und den Gast im Alltagsgewande fesseln lässt; hier ist also eine Zuthat vorhanden, gleichwol bleibt die Darstellung einfach und durchsichtig im Vergleiche mit „Ἑρμηνεία“ §. 285, „Handbuch“ §. 334.

bindung gebracht. Die von den Malern zum Schmucke der Tetraevangela ausgewählten Bilder sind mithin stets, höchstens mit Ausnahme des Auferstehungsbildes, vom Texte angeregt und gelten dementsprechend auch zum allergrössten Theile dem Leben Christi, ohne fremdartige Scenen in den evangelischen Bereich hineinzutragen. So selbstverständlich dies klingt, so muss es doch ausdrücklich gesagt und betont werden, weil gerade diese Grenze den Unterschied zwischen dem reichen Bildschmucke der Tetraevangela und der Evangelia bezeichnet.

5. Evangelia.

Das Evangelion[1] ist in mindestens zwölf bildgeschmückten Handschriften vorhanden, ist also häufiger als das Neue Testament, aber bedeutend seltener als das Tetraevangelon. Für den kirchlichen Gebrauch hat es vor dem Tetraevangelon den Vortheil voraus, dass die Perikopen nicht Tag für Tag aus dem Zusammenhange heraus gesucht werden müssen, sondern bereits die Reihenfolge haben, in der sie zur Verlesung gelangen. Es zerfällt seiner Anlage nach in zwei Hälften: die erste gilt den beweglichen, die zweite den unbeweglichen Festtagen des Jahres. In der ersten Hälfte stehen deshalb zunächst die Perikopen des Johannes (Ostern beginnend), dann die des Matthäus (nach Pfingsten), des Lukas (nach Kreuzerhöhung Mitte September) und des Markus (Fastenzeit); in der zweiten Hälfte die einzelnen für gefeierte Kalendertage bestimmten Perikopen, vom 1. September, dem Anfange der Indiction und des Kirchenjahres, an.

Auch hier bilden die Evangelisten den regelmässigen, manchmal den einzigen Bildschmuck des ganzen Werkes, der nur ausnahmsweise einmal übergangen (Iwiron Nr. 1) oder auf den ersten Evangelisten, Johannes, beschränkt (Dionysiu Nr. 2) wird. Sie erhalten gewöhnlich wieder besondere Bilder für sich, ordnen sich aber auch manchmal einem Christusbilde ein: so erscheinen sie einmal, ebenso wie Maria und der Täufer, in kleinen Medaillons zu Seiten Christi (Lawra $17^{1}{}_{2}$: 25 Centimeter mit 300 Blatt), ein anderes mal in den vier Ecken des einzigen, die Auferstehung darstellenden Bildes (Dionysiu Nr. 13).[2]

Will der Maler den Bildschmuck über die Evangelisten hinaus ausdehnen, so bieten sich ihm wiederum ziemlich dieselben Möglichkeiten wie zuvor: er kann entweder nur den Anfang, das Osterfest, oder über-

[1] Das „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον“ ist 1887 in 7. Ausgabe in Venedig gedruckt.

[2] Beidemal befindet sich das Bild zu Anfang der Handschrift. Das erstere (Lawra) wurde bereits auf S. 170 erwähnt.

haupt die grössten Kirchenfeste, oder ausser ihnen auch weniger grosse durch Bilder auszeichnen. Dabei besteht aber in der Dehnbarkeit des Bilderkreises, wie schon angedeutet, ein bedeutender Unterschied gegenüber dem Tetraevangelon. Während in diesem die Bilder, dem Texte gemäss, nur das Leben Christi illustriren, wollen sie hier, der Verwendung des Textes gemäss, den gesammten, weit über das Leben Christi hinausgehenden kirchlichen Festkreis veranschaulichen. Demnach ist nicht sowol der Inhalt der Perikopen als vielmehr ihre in den Ueberschriften ausgesprochene Verwendung in erster Linie massgebend, und es erscheinen dann auch Festbilder, die nicht aus dem Texte selbst hervorgehen, völlig gerechtfertigt. Die Bilder sind dem Buche an den Stellen, an welchen die zugehörigen Perikopen stehen, eingefügt. Das Osterbild kommt also an den Anfang, die Bilder der übrigen beweglichen Festtage in die erste Hälfte, diejenigen der unbeweglichen Festtage, wie das Weihnachtsbild und die Heiligenbilder, in die zweite Hälfte des Buches zu stehen. Werden wiederum Initialen zu zierlichen Bildchen umgestaltet, so gilt ihr figürlicher Schmuck auch hier entweder dem Evangelisten (Esphigmenu Nr. 19) oder dem Texte (Russikon II oder IX, 6, 2).

Auf die Auferstehung ist der weitere Bildschmuck in der einen Handschrift zu Dionysiu (Nr. 13) beschränkt. Die Hauptfeste Christi, Auferstehung, Geburt, Taufe, Darbringung und Verklärung (Taf. 25), auch das Entschlafen Mariä, sind in einem Evangelion zu Iwiron (Nr. 1) dargestellt; hier ist allein das letzte Bild dem Texte fremd und dem Bilderkreise des Evangelion im Unterschiede von dem des Tetraevangelon eigenthümlich. Wegen ihres noch weiteren Bildschmuckes sind zwei Handschriften hervorzuheben: ein Evangelion zu Lawra (22 : 27 Centimeter mit 322 Blatt), noch aus dem 10., höchstens dem 11. Jahrhundert, das ausser dem segnenden Christus Heiligenfiguren in grosser Anzahl enthält, und das schon erwähnte zu Russikon (II oder IX, 6, 2), in welchem Christus- und Marienfeste sowie beliebte Heilige mit Vollbildern, ausserdem einige Heilungen und andere Thaten Christi mit figürlichen Initialen bedacht sind.

Die Evangelia bestätigen nicht nur die bei Betrachtung der Tetraevangela gemachte Beobachtung, dass der Miniaturmaler sich unwillkürlich durch den Gottesdienst belehren lässt, sondern erweitern dieselbe noch: die Aufnahme der Marien- und Heiligenbilder, also die Besonderheit der Illustration bilderreicher Evangelia, beruht allein auf dem Gottesdienste und wäre anders nicht zu erklären. Der Gottesdienst ist auch für die Auffassung der Bilder im einzelnen wiederum massgebend. Innerhalb des hier weitergedehnten Interessenkreises besteht dieselbe Uebereinstimmung mit den Kirchenmalereien wie innerhalb des engergezogenen

der Tetraevangela. Bei der Geburt Christi wird die Höhle nicht vergessen; Engel und Jordan, oder auch nur Engel, wohnen der Taufe bei; als Osterbild kehrt die Höllenfahrt wieder, bei welcher der Satan gefesselt wird oder unter den Füssen Christi darniederliegt, während dieser die Menschen erlöst; und beim Entschlafen Mariä umstehen die Apostel trauernd die Gottesmutter, deren Seele von ihrem Sohne einem Engel dargereicht wird.[1] Während die Tetraevangela mit ihrem Bildschmucke nur demjenigen Theile der Kirchenmalereien, welcher die Feste Christi verherrlicht, entsprechen, bewegen die Evangelia sich innerhalb jenes ganzen, den gesammten Kirchenfesten geltenden Gedankenkreises, dem die meisten Malereien des Kirchenraumes angehören.[2]

Beide Arten von Evangelienhandschriften ermöglichen es also, die gottesdienstliche Auffassung der Festbilder, wie sie zuerst an der Hand jüngerer Wandmalereien dargelegt wurde, in ältere Zeiten zurückzuverfolgen.

Den biblischen Schriften, unter welchen die Evangelien und der Psalter die bedeutendsten sind, reihen sich die nachbiblischen, theologischen Schriften an. Auch diese sind gleichzeitig von grosser praktisch-kirchlicher und künstlerischer Bedeutung.

B. Theologische Schriften.

Hier kommen diejenigen Schriften, welche feste Bestandtheile des regelmässigen Gottesdienstes enthalten, und die Homilien in Betracht. Beide sind einander nahe verwandt, da auch Homilien gelegentlich im Gottesdienste verlesen werden.

6. Gottesdienstliche Schriften.

An erster Stelle sind diejenigen Bücher zu nennen, welche die Legenden und Martyrien der Heiligen, monatsweise geordnet, enthalten und also den modernen Synaxaristen entsprechen; man wird sie als solche oder als Menologien bezeichnen dürfen. Aus ihnen sind sicherlich die einzelnen Abschnitte an den Feiertagen der Heiligen feierlich verlesen worden, als Synaxarien, welche ihre Stelle regelmässig im Morgengottesdienste

[1] Zuthaten und Auslassungen sind auch hier nicht gemieden. Das Bild der Geburt weist beide male die Badescene auf (Iwiron Nr. 1 und Russikon), lässt aber einmal die Magier vermissen (Russikon). Im Taufbilde fehlt beidemale das Meer, einmal auch der Jordan (Iwiron), der das andere mal aber vorhanden ist (Russikon); in letzterem Bilde (Russikon) hat die Taube einen Zweig im Schnabel, wofür, nach S. 194, der Einfluss einer Homilie anzunehmen ist.

[2] Vgl. S. 73 fg., 89.

haben. Zwei bildergeschmückte Menologien sind auf dem Athos vorhanden, zu Esphigmenu (Nr. 14) und zu Dochiariu (Nr. 5).

Das Menologion zu Esphigmenu umfasst nur das erste Drittel des Kirchenjahres, die Zeit von Anfang September (Taf. 26) bis Ende December. Drei solche Bände würden das ganze Werk enthalten. Ob auch die beiden fehlenden angefertigt worden sind, und ob und wo sie noch vorhanden sein mögen, ist nicht bekannt. Der vorhandene Band ist von prächtiger Ausstattung. Seine Bilder begnügen sich weder mit der Wiedergabe blosser Heiligenfiguren noch mit dem gewöhnlichen Goldgrunde. Sie stellen Martyrien und Heiligenscenen dar und stehen auf purpurgefärbtem Pergamente. Sechs Heiligentage werden durch solche Bilder hervorgehoben, jeder durch eine Folge von vier Bildern, welche Vorder- und Rückseite eines Blattes füllen. Auch das Weihnachtsfest erhält zunächst vier Bilder, die Magier vor Herodes, ihre Reise, ihre Verehrung des Christkindes und die Flucht nach Aegypten darstellend, sodann aber noch einen besonders reichen Schmuck in mehr als achtzig Randbildchen, welche die Weihnachtshomilie des Johannes Damascenus begleiten. Da die Handschrift aus dem 11. Jahrhundert stammt, gehört sie möglicherweise zur ersten Ausstattung des Klosters.

Anders ist der Bildschmuck des zweiten Menologions, zu Dochiariu, beschaffen. Dieses behandelt einen noch geringeren Theil des Jahres, die zweite Hälfte des November, sodass vierundzwanzig solcher Bände erforderlich gewesen wären, das Werk in gleicher Ausführlichkeit fertig zu stellen. Es gehört dem 12. Jahrhundert an. Hier wird nur ausnahmsweise, bei dem Apostel Philippus (Taf. 27) und Papst Clemens, das Wirken der Heiligen in Scenen geschildert[1]; sonst sind die Bilder, deren keines von Purpurgrund umgeben ist, immer auf Einzelfiguren beschränkt. In dem halben Monate sind siebzehn Heilige in Einzelfiguren abgebildet: die Bischöfe tragen ein Evangelium, beten oder segnen, die Märtyrer halten ein Kreuz, die übrigen Heiligen beten.

Das eine mal erscheinen demnach Heiligengestalten in ähnlicher Auffassung wie in der die Kirche zu unterst umziehenden Freskenreihe, das andere mal Martyrien, welche gleichfalls in dem kirchlichen Wandschmucke eine Stelle haben.[2]

[1] Der Text zu den Philippus-Scenen (Taf. 27) findet sich bei Simeon Metaphrastes (Migne, „Patrologia, series graeca“, Bd. CXV, Sp. 188 fg.). Danach bewirkte der Apostel durch blosse Rede und durch Handauflegen Heilungen (das., Sp. 192 C), und bei seinem Tode erschien eine himmlische Macht (das., Sp. 197 A: ϑειοτέρα δύναμις), ihm den Aufstieg zum Himmel zu erleichtern. Dass der Maler die Heilungen an Mohren geschehen liess, mag eine Erinnerung an Apostelgeschichte 8, 26 fg. sein.

[2] Vgl. S. 78, 82.

Unter den übrigen dem Gottesdienste geltenden Schriften haben nur wenige einen ausgedehnten Bildschmuck.

Die Liturgie, für den Priester und den Diakonus geschrieben, zeigt mindestens in einigen späten Handschriften die Bilder derjenigen Kirchenväter, welchen die Kirche die gebräuchlichen Liturgien verdankt, des Chrysostomos, Basilios und Gregor Dialogos.[1]

Das Typikon, das den gesammten Gottesdienst kurz verzeichnet und dem Typikarios bei seinem wichtigen Amte zur Richtschnur dient, ist in einem bildergeschmückten Exemplar zu Watopädi vom Jahre 1346 (Nr. 931 oder 954) vorhanden, welches neuester Forschung zufolge jedoch ursprünglich nicht für den Athos, sondern für das Eugenios-Kloster zu Trapezunt bestimmt war.[2] Das erste Bild stellt die Heiligen Sabas und Johannes Damascenus dar, auf welche diese gebräuchlichste Fassung des Typikon zurückgeht.[3] Das Buch enthält zuerst den täglichen, dann den jährlichen Gottesdienst, letzteren in Verfolg der einzelnen Monate; zwölf Monatsbilder sind daher am Platze und lassen immer in der einen Bildhälfte, links, einen Mann in zeitgemässer Beschäftigung, in der anderen, kleiner und farblos gehalten, das entsprechende Sternbild sehen.[4] Zuletzt folgt ein Widmungsbild.[5]

Das Horologion, das den Gottesdienst der Horen und Verwandtes enthält, mithin für den Chor bestimmt ist, weist in einer Handschrift zu Esphigmenu (Nr. 71) Miniaturen auf.[6]

In den angeführten Bilderhandschriften sind die wichtigsten Schriften, deren der regelmässige Gottesdienst bedarf, vertreten, wenn auch nur in wenigen Exemplaren.

7. Homilien und andere Schriften.

Den gottesdienstlichen Schriften sind die Homilien der Kirchenväter nahe verwandt, sogar eigentlich zugehörig. Auch sie haben die Beachtung, die sie seitens der Künstler fanden, ebenso wie die vorher-

[1] Eine Papierhandschrift aus dem 16. Jahrhundert in Iwiron (Nr. 672) weist alle drei Bilder auf, eine in Philotheu (Nr. 209) aus dem 15. Jahrhundert nur zwei, die des Basilios und des Gregor; ob letzterer Handschrift der Text der gebräuchlichsten Liturgie, der des Chrysostomos, fehlt, oder ihr nur das Bild abhanden gekommen ist, habe ich mir nicht bemerkt.

[2] Strzygowski, „Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346" im „Repertorium für Kunstwissenschaft", Bd. XIII (1890), S. 241 fg.

[3] Leo Allatius, „De libris ecclesiasticis Graecorum" (in Fabricius, „Bibliotheca graeca", Bd. V), 7.

[4] Sie sind in dem genannten Aufsatze abgebildet und ausführlich behandelt.

[5] Vgl. S. 172.

[6] Leider habe ich sie nicht beschrieben.

betrachteten Schriften ihrer praktisch-kirchlichen, nicht ihrer literarisch-kirchengeschichtlichen Bedeutung zu verdanken. Abschnitte daraus werden noch jetzt alljährlich in der Osterzeit und der vorhergehenden grossen Fastenzeit beim Gottesdienste, andere vermuthlich während des Essens in der Trapeza verlesen.[1]

Die Homilien des Gregor von Nazianz oder, wie die griechische Kirche ihn nennt, des Gregorios Theologos, waren sehr verbreitet. Sie sind auch besonders gern künstlerisch ausgeschmückt worden.[2] Ein Beispiel davon bietet eine Handschrift zu Russikon (II oder IX, 1, 14). Sie weist dem Inhalte gemäss Bilder grosser Kirchenfeste, der Auferstehung, des Pfingstfestes, der Taufe, sowie zahlreiche Randbildchen auf. Wie die Randbildchen überhaupt, so sind auch einige leichte Eigenthümlichkeiten der Festbilder aus dem Texte zu erklären: bei der Taufe Christi der Zweig im Schnabel der Taube aus der Bemerkung „die Taube ist auch von alters her gewöhnt, die Befreiung von der Sündflut zu verkünden“[3], und im Pfingstbilde die zwei Männer, welche an Stelle des Kosmos erscheinen, wahrscheinlich aus der Angabe verschiedener Völkerschaften, zu denen die feurigen Zungen sprachen.[4] Dass solche Einzelzüge gelegentlich auch in andere Bilder gleichen Gegenstandes übergehen, ist bei der Beliebtheit der Homilien und ihrem Verhältnisse zum Gottesdienste nicht zu verwundern; doch geschieht dies nur in seltenen Fällen.[5]

Eine Homilie des Johannes Damascenus auf das Weihnachtsfest wurde mit ihren Bildern und Randbildchen schon bei Besprechung des Menologiums zu Esphigmenu (Nr. 14), in welchem sie an passender Stelle (Ende December) angefügt ist, erwähnt.[6]

[1] Dem gedruckten Triodion zufolge gelangen Werke — wenn im Folgenden nicht anders bemerkt, Homilien (λόγοι) — zur Verlesung von: Andreas Kretes („Τριῴδιον“ S. 337^{b}), Anastasios Sinaites (S. 40^{b}), Basilios (S. 32^{a}, 34^{b}, 43^{a}), Dorotheos (S. 43^{a}), Ephräm Syros (S. 56^{b}, 66^{b}), Epiphanios (S. 425^{b}), Gregorios Theologos (S. 22^{b}), Johannes Chrysostomos (S. 425^{b} und „Εὐχολόγιον“ S. 609, 611; „Τριῴδιον“ S. 58^{b}, 166^{b}, 198^{a} das βιβλίον τῆς Ἐξαημέρου), Johannes Klimakos (S. 71—73 und 241^{b} die κλίμαξ), Palladios (S. 67^{a} und 92^{b} das Λαυσαϊκόν), Theodoros Studites („Τριῴδιον“ namentlich S. 7^{a}, 70^{b}, 340^{a} die κατηχήσεις); ferner eine Homilie auf den Akathistos Hymnos (S. 282^{b}, 283^{b}), das Leben der Maria von Aegypten (S. 258^{b}) und das Synodikon der siebenten Synode (S. 130^{a}, 134 fg.).

[2] Kondakoff, „Histoire de l'art byzantin“, Bd. I, S. 61, kennt von ihnen zehn Bilderhandschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert.

[3] Migne, „Patrologia, Series graeca“, Bd. XXXVI, Sp. 354, auch „Bibliothek der Kirchenväter: Ausgewählte Schriften des Gregor von Nazianz“, Bd. I, S. 43.

[4] Migne, das., Sp. 452, 17, auch „Bibliothek der Kirchenväter“, das., S. 147, 17. Einen anderen Erklärungsversuch gibt Bordier, „Description des peintures dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale“, S. 10.

[5] Im Taufbilde des Evangelion zu Russikon (vgl. S. 191 Anm. [1]).

[6] Auf S. 192.

Von anderen Schriften sind nur wenige zu nennen: eine für sehr alt geltende Handschrift zu Lawra mit Schriften des Photios; eine andere in der Kirche zu Pantokratoros (Nr. 234) mit dem Neuen Testamente, dem Psalter und mancherlei anderen Schriften, in welcher so gut wie die Apostel auch Johannes Damascenus, Maximos, Dionysios u. a. abgebildet werden; sowie eine Papierhandschrift vom Jahre 1368 in Watopädi (Nr. 576) mit Schriften des Synesios. In diesen Heiligenschriften ist der Bildschmuck auf die Verfasser beschränkt.

So haben biblische wie nachbiblische Schriften eine ihnen angemessene künstlerische Behandlung erfahren. Als einfachster, oft einziger Bildschmuck wurde ihnen gern das Bild ihres Verfassers beigegeben: den Evangelien die Evangelistenbilder, den Psaltern die Bilder des Psalmisten und der Odendichter, den Heiligenschriften die betreffenden Heiligenbilder. Die eingehendere Illustration beschäftigte sich selten noch weiter mit dem Verfasser: die ausführlich biographischen Davidbilder weniger Psalter sind vereinzelte Beispiele. Vielmehr wandte sie sich von der Person zur Sache, vom Verfasser zum Inhalte der Schrift: die Evangelien erhielten evangelische, die Psalter auf einzelne Psalmen oder Psalmenstellen bezügliche, der Octateuch erzählende, die Menologien Heiligen-Bilder. Hierbei machte sich theilweise auch die kirchliche Bedeutung des betreffenden Buches geltend: sie bestimmte die Auffassung der evangelischen Bilder, wies dem Auferstehungsbilde seine bestimmte Stelle im Tetraevangelon an, erweiterte den Bilderkreis des Evangelion und verschaffte mancher Schrift zum Anfange oder Schlusse ein allgemeines Andachtsbild. Insgesammt gilt also das Interesse des Miniaturmalers dem Verfasser, dem Inhalte und der kirchlichen Bedeutung der ihm vorliegenden Schrift, wie es das Natürliche ist bei Schriften bedeutenden Inhaltes, die von gefeierten Verfassern herrühren und kirchliche Bestimmung haben.

Die bisherige Betrachtung der Miniaturhandschriften in sachlicher Gruppirung hatte zum Zwecke, die Bilder zu erklären und die Rücksichten zu erforschen, die ihrer Wahl und Behandlung zu Grunde liegen. Sie sollte die Grundideen der byzantinischen Miniaturmalerei klarzulegen helfen. Nunmehr wird bei geschichtlicher Gruppirung der Handschriften die Entwickelung der Malerei ins Auge zu fassen sein.

3. Beschreibung und geschichtliche Betrachtung.

Die geschichtliche Betrachtung der Handschriften hat zur Voraussetzung die Einordnung derselben in die einzelnen Jahrhunderte. Diese kann manchmal genau, meistens wenigstens ungefähr vorgenommen werden durch Beachtung des (leider nur selten angegebenen) Jahres, in welchem die Handschrift vollendet wurde, der (manchmal ausgeführten) Tafeln über den Fall des Osterfestes [1], oder des ganzen Schriftcharakters.[2] So geordnet ermöglichen die Miniaturen, die byzantinische Kunst durch eine Reihe von Jahrhunderten zu verfolgen. Neben den schon besprochenen hervorragenden Handschriften sind dabei noch andere zu beachten. Denn die Thätigkeit des Künstlers kommt auch in weniger bilderreichen Handschriften zum Ausdrucke, und ausser in Bildern noch in anderen Elementen künstlerischen Schmuckes, namentlich den Initialen und Kopfleisten. Beide waren ziemlich allgemein in Gebrauch, um die Anfänge der einzelnen Abschnitte eines Buches zu schmücken, verbanden daher mit dem künstlerischen Werthe den Nutzen leichterer Orientirung.

Neben dieser praktisch empfehlenswerthen Schmuckweise war noch eine andere, nur dem Luxus dienende, gleichfalls aus alter Zeit bekannt: die Purpurfärbung des Pergaments und die Verwendung goldener Schrift. Durch Purpurfärbung und Goldschrift ist der alte Kanon eines Tetraevangelon zu Watopädi (Nr. 795) ausgezeichnet; durch Purpurfärbung das Menologium zu Esphigmenu (Nr. 14) auf seinen bemalten Blättern; durch Goldschrift das sogenannte Evangelion des Chrysostomos in der Kirche zu Chilandari. Diese prunkende Schmuckweise war auf dem Athos nicht Sitte und ist nur in solchen wenigen Ausnahmsfällen zu beobachten.

[1] Die Wichtigkeit der Ostertafeln für die Altersbestimmung der Handschriften ist dargelegt worden von Piper, „Karl's des Grossen Kalendarium und Ostertafel" (1858), S. 138 fg. Wenn die Zeit der Niederschrift auch nicht jedesmal das Jahr vor Beginn der Ostertafeln sein muss, so liegt sie doch, ausser bei nachträglicher Hinzufügung der Tafeln, innerhalb des Zeitraumes, über welchen diese sich erstrecken. Noch aus neuester Zeit seien zwei Beispiele aus Büchern angeführt: das „Ὡρολόγιον τὸ μέγα", 1887 gedruckt, enthält Ostertafeln von 1887 bis 1936, das „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον", gleichfalls 1887 gedruckt, von 1852 bis 1947.

[2] Dass auch den undatirten Handschriften eine geschichtliche Stellung angewiesen werden konnte, ist Herrn Prof. Gardthausen zu verdanken. Er hatte die Güte, die ihm vorgelegten Photographien und Pausen paläographisch zu beurtheilen, wofür ich ihm auch an dieser Stelle besonderen Dank aussprechen möchte. Auf sein Urtheil gründen sich die Zeitangaben bei folgenden Handschriften: (nach Photographien) Dionysiu Nr. 4 und 13, Dochiariu Nr. 5, Esphigmenu Nr. 14, Iwiron Nr. 1 und 5, Karakallu Nr. 11, Pantokratoros Nr. 61, A. Pawlu Nr. 2; ferner (nach Pausen) Philotheu Nr. 33 und Watopädi Nr. 515.

Sehr beliebt dagegen war jene erstgenannte Weise, die Verwendung schmuckvoller Initialen und Kopfleisten. Sie ist die landesübliche gewesen und liefert zusammen mit den Bildern reiches Material für die kunstgeschichtliche Forschung.

Die Betrachtung der Handschriften hat im ganzen von der Zeit, in welcher die Gründung der ältesten Athos-Klöster stattfand, also von der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts auszugehen, kann aber in einzelnen Fällen noch vor diese Zeit zurückgreifen.

1. Das 9. und 10. Jahrhundert.

Eine vereinzelte Stellung nimmt der Palimpsest-Psalter zu Pantokratoros (Nr. 61) ein, seinem vermuthlichen Alter, seiner Schmuckweise, wie seiner Maltechnik nach (Taf. 17—20). Leider sind ihm die ersten und die letzten Blätter abhanden gekommen. Da paläographische Untersuchung ihn in seiner älteren Gestalt, welcher auch die Bilder angehören, dem 9. oder 10. Jahrhundert zuweist und den Charakter seiner Schriftreste in datirten Handschriften aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts wiederfindet, so ist anzunehmen, dass er nicht auf dem Athos, sondern anderwärts geschrieben und gemalt worden ist.[1] Diesem Werke ist der Verzicht auf umrahmte Bilder und dafür die Ausstattung mit vielen ringsum offenen Randbildchen eigen, zu deren Aufnahme neben dem Texte wie für einen Commentar ein sehr breiter, die halbe Seite einnehmender Rand gelassen wurde. Die Ausführung ist eine weniger zeitraubende, schwierige und kostbare als sonst. Die Zeichnung ist leichter, flotter, die Stellung der Figuren weniger feierlich, ihre Beweglichkeit grösser als späterhin; Deutlichkeit des Dargestellten wurde erstrebt, auf ausführliche Behandlung des Nebensächlichen verzichtet. Die Bilder begnügen sich mit dem blossen Pergament als Hintergrund und sehen vom Goldgrunde ab, der nur als Ausnahme bei der Abendmahlsspende (Taf. 17) zu besonderer Hebung der Gestalt Christi angebracht ist. Die Farben überziehen die Bildfläche nicht gleichmässig, sondern sind in den Schattenstellen dick und deckend, in den helleren Stellen dünn oder gar nicht aufgetragen, sodass sie den Pergamentgrund auch innerhalb der Figuren zuweilen frei hervortreten lassen. Im ganzen erhält man demnach mehr den Eindruck von natürlichen, lebensvollen Skizzen eines tüchtigen Künstlers, die verhältnissmässig schnell ausgeführt wurden, als von langsam gefertigten

[1] Freilich ist seine Anfertigung auf dem Athos selbst vor Entstehung der ersten Klöster nicht gänzlich ausgeschlossen, da auch damals schon Mönche dort lebten. Er misst 15 : 17 Centimeter.

förmlichen Bildern. Diejenigen Miniaturen, welche die gefeiertsten Ereignisse aus dem Leben Christi wiedergeben, fordern zum Vergleiche mit den in jeder Kirche befindlichen Fresken gleichen Gegenstandes aus bedeutend jüngerer Zeit heraus. Bei solchem Vergleiche treten Aehnlichkeiten und Abweichungen zu Tage. Der Gekreuzigte ist einmal (Ps. 21) mit einem langen goldgesäumten Purpurgewande bekleidet, das nur an der Seite geöffnet ist, um der Brustwunde das Blut entströmen zu lassen; das andere mal (Ps. 73) blos mit einem bis zu den Knien reichenden Lendentuche. Bei der Höllenfahrt (Ps. 67) schreitet Christus über den Bösen hinweg, der, ein Riese, rücklings zu Boden gefallen ist, und erfasst mit der Rechten einen neben einer Frau knienden Greis, gewiss den Adam, während drei andere kleine menschliche Figuren die allgemeine Aufregung der bisherigen Hadesbewohner zur Anschauung bringen. Das eigentliche Auferstehungsbild ist nicht, wie in den Fresken jüngerer Zeit, durch das Höllenfahrtsbild ersetzt, kehrt vielmehr mehrmals wieder und zeigt Christus vor einem (einschliesslich des Spitzdaches) etwa anderthalbmannshohen Grabmale. Der Typus Christi ist aus den beigegebenen Tafeln (Taf. 17 fg.) ersichtlich. Die Abbildung der „Schädelstätte" (zu Ps. 98, 10) mit darüber sichtbarer Kirche (Fig. 9) ist beachtenswerth, weil



Fig. 9. Abbildung von Golgotha im Pantokratoros-Psalter Nr. 61.

sie den Bau zu Jerusalem in seiner zweiten, mittleren Periode, nach dem Neubau des 7. Jahrhunderts und vor den Zeiten der Kreuzfahrer, wiedergibt. Insgemein zeigt der Maler keine Vorliebe, seine Bildchen durch Personificationen noch besonders zu beleben, doch vermeidet er auch nicht deren seltene Verwendung und stellt dann die Flüsse als Männer dar, welche das Wasser ausgiessen und in Füllhörnern den Segen, den sie zu spenden gewohnt sind, ahnen lassen (Taf. 20). Das Interesse, das die vorliegende Psalter-Handschrift in ihren sehr zahlreichen, ziemlich einfach gemalten, dabei aber werthvollen Miniaturen bietet, ist mit diesen kurzen

Bemerkungen so wenig wie mit den früheren, zu denen der Inhalt der Bilder Veranlassung gab, erschöpft.[1]

Der Technik nach einfach ist auch eine blassbraune Zeichnung zu Lawra, welche den Anfang einer Schrift des Photios († 891), seiner Amphilochia, in einer für sehr alt geltenden Handschrift ziert. Sie stellt zwei Gestalten dar (etwa 7 Centimeter hoch), den Patriarchen Photios sitzend und segnend und ihm gegenüber den stehenden Metropoliten Amphilochios, zwischen welchen beiden das Buch liegt.

Wol alle anderen Miniaturen auf dem Athos sind bildmässig ausgeführt. Der Gegensatz, in welchem diese zu den beiden besprochenen Werken stehen, ist insofern von Bedeutung, als er zeigt, dass jene leichte Schmuckweise nicht aufgenommen, sondern dass einer sorgsamer ausführenden Malerei der Vorzug gegeben wurde.

Diejenigen Werke, welche nunmehr zunächst in Betracht kommen, weil sie ungefähr dem 10. Jahrhundert, der Zeit der ersten Klostergründungen, angehören, fallen durch die Verschiedenheit der Behandlung auf. Damals fehlte die Einheitlichkeit sowol der Schrift wie des Schmuckes. Seit über einem Jahrhundert hatte man begonnen, die bislang gebräuchliche Majuskelschrift, die im alten Texte jenes Pantokratoros-Psalters und in manchen jüngeren kirchlichen Handschriften gebrauchte Unciale, durch die Minuskelschrift zu ersetzen, die seitdem in Gebrauch geblieben ist; beide Schriften wurden zunächst noch nebeneinander verwendet. Auch der künstlerische Schmuck war ein mannichfacher, wie die Besprechung der einzelnen Handschriften darthun wird.

Einige Kanonestafeln, die sich in Watopädi erhalten haben und dort einem anscheinend jüngeren in Minuskeln geschriebenen Tetraevangelon (Nr. 795) vorgebunden sind, ziehen die Aufmerksamkeit durch ihre ganze Schmuckweise wie auch durch ihre Einzelbehandlung auf sich.[2] Sie stammen vielleicht aus dem Jahre 949. Sie sind, wie theilweise schon gesagt, auf Purpurgrund golden geschrieben und golden gezeichnet. Jede Seite nimmt auf quadratischem Raume zwei Tabellen auf, welche von ornamentirten Leisten eingeschlossen und darüber von einem Doppel-

[1] Eine ausführlichere Angabe der Bilder findet sich, wie schon auf S. 183 in Anm. 1 bemerkt wurde, in einem russischen Werke von Uspenskij.

[2] Die beiden Blätter mit den Kanones und das letzte Blatt stehen dem übrigen Buche gegenüber vereinzelt da, die ersteren durch den Purpurgrund und ihre ganze Schmuckweise, das letzte durch etwas abweichende Schrift. Sie sind in der Höhe um einen halben Centimeter kleiner als die übrigen Blätter des Buches. Die Jahresangabe: „ἐγράφυ (gleichlautend mit ἐγράφη) etc. Ἰνδ. ζ ἔτοις ‚ςυνζ“ (also 6457 nach Erschaffung der Welt, d. i. 949 n. Chr.) steht auf dem letzten Blatte. Dass dieses und die Kanones zusammengehören, ist möglich, doch nicht sicher; vielleicht sind die letzteren noch älter. Der Band misst 16 : 21 Centimeter.

bogen zusammengefasst werden. Leisten wie Bogen sind theils mit Kreisen, in welche kreuzförmige Rosetten eingezeichnet sind, theils mit Blattguirlanden angefüllt; nur die schmale Querleiste, welche sich oberhalb der Tabellen unter den beiden Bogen hinzieht, ist mit anderem, treppenartigem Ornament gefüllt. Einzelne blattartige Ornamente wachsen als Seitenblätter und auf den Bogen als Scheitelblätter heraus, dem Ganzen grössere Leichtigkeit verleihend. Bilder und Initialen weist dieser kleine Rest einer alten Prachthandschrift leider nicht auf, sodass über deren Beschaffenheit keine Auskunft gegeben werden kann.

Ein Tetraevangelon zu Philotheu (Nr. 33)[1], wol noch aus dem 10. Jahrhundert, in nach links geneigten Minuskeln geschrieben, ist dafür gerade in dieser Hinsicht wichtig. Es enthält nurmehr ein Bild, das aber von besonderem Interesse ist. Dasselbe stellt den Evangelisten Markus dar, sitzend, in Vorderansicht dem Beschauer zugewendet und die Rechte

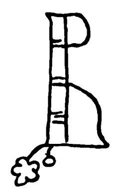





Fig. 10. Initialen aus Philotheu Nr. 33.

mit dem Schreibrohre auf dem Buche ruhen lassend, das auf seinen Knien liegt. Sein Kopf ist von grossem Heiligenscheine umgeben, der Bart nicht lang, das Gesicht ein wenig aus der strengen Vorderansicht gebracht. Die Bildfläche wird hinter dem Evangelisten grösstentheils von einer dichten Reihe weisser ionischer Marmorsäulen eingenommen, die in der Mitte von einer giebelgekrönten muschelgeschmückten Nische unterbrochen ist. Ein Streifen blauen Himmels sieht darüber hervor. Dem sachlich bedeutungslosen Beiwerke, der prächtigen Säulenreihe, dem zierlichen Delphinenfusse des Schreibpultes rechts vom Sitzenden, ist ungewöhnlich viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Dieses weltliche Element, dazu der blaue Himmel anstatt des Goldgrundes und das Aussehen des Evangelisten, sein kurzes, schlichtes, blondes Haar, sein unbefangen natürlicher Ausdruck, seine an antike Weise erinnernde Haltung, geben dem Bilde eine scharf ausgeprägte Eigenart. Diese tritt auch in der Malweise, der Verwendung dünner Wasserfarben anstatt der Deckfarben zu Tage. Die Initialen (Fig. 10) sind eigenthümlich in ihrem Wechsel ganz feiner Linien und stark angeschwellter Theile, und sind

[1] Es misst 17 : 21 Centimeter.

sehr massvoll mit Blatt- und Rankenschmuck versehen. Die Kopfleisten sind theils einfache, schmale Leisten, mit einem geflochtenen Bande oder Rankenwerk gefüllt und mit Eckblättern versehen, theils behufs Aufnahme des Titels zur Form eines breitgezogenen I I erweitert[1] und gleichfalls ornamentirt.

Eine bilderlose Uncialhandschrift in Quart, ein Evangelion zu Karakallu (Nr. 11), etwa um das Jahr 1000 entstanden, ist wegen eigenthümlicher Initialen bemerkenswerth. In den Kopfleisten kommen wieder die soeben erwähnten Formen, das geflochtene Band und das breitgezogene I I, vor. Die Initialen (Fig. 11) sind ausnehmend gross; einige

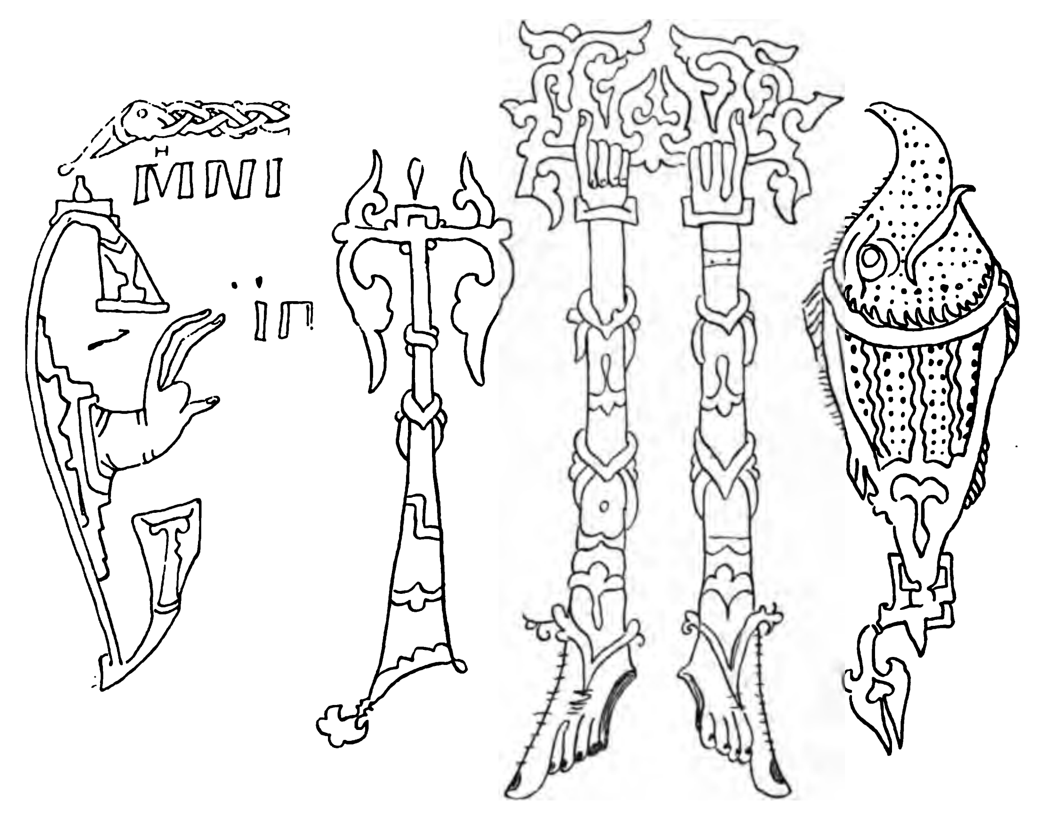


Fig. 11. Initialen aus Karakallu Nr. 11.

wenige sind in phantastischer Weise durch einen Fisch oder ein Paar menschlicher Arme und Füsse gebildet; die häufig vorkommenden E (Εἶπεν ὁ κύριος) und T (Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ) haben stets annähernd die gleiche verhältnissmässig einfache Form: das E enthält passenderweise eine Hand mit der Geberde des Segnens oder Redens, das T verjüngt sich nach

[1] Ueber diese Form der Kopfleiste, die später noch öfters zu nennen sein wird, vgl. Gardthausen, „Griechische Paläographie", S. 90 fg.

oben und entsendet dort ein Paar symmetrischer Blattranken. Es kommt kein Gold, überhaupt nur Blau und Roth in dickaufgetragenen, glanzlosen Farben zur Verwendung.

Den drei letztgenannten Handschriften tritt als vierte ein Evangelion zu Lawra (22 : 27 Centimeter, 322 Blatt) gegenüber, im 10. oder 11. Jahrhundert in Uncialen geschrieben und reich an Bildern und Initialen.[1] Die Kopfleisten sind theils einfache Querleisten, theils zur breiten Π-Form erweitert und, ähnlich wie auch die Initialen, mit Eckblättern versehen und ornamentirt. Die Initialen (Fig. 12) sind von den beiden vorhergenannten Bildungen so verschieden wie diese von einander. Sie sind aus

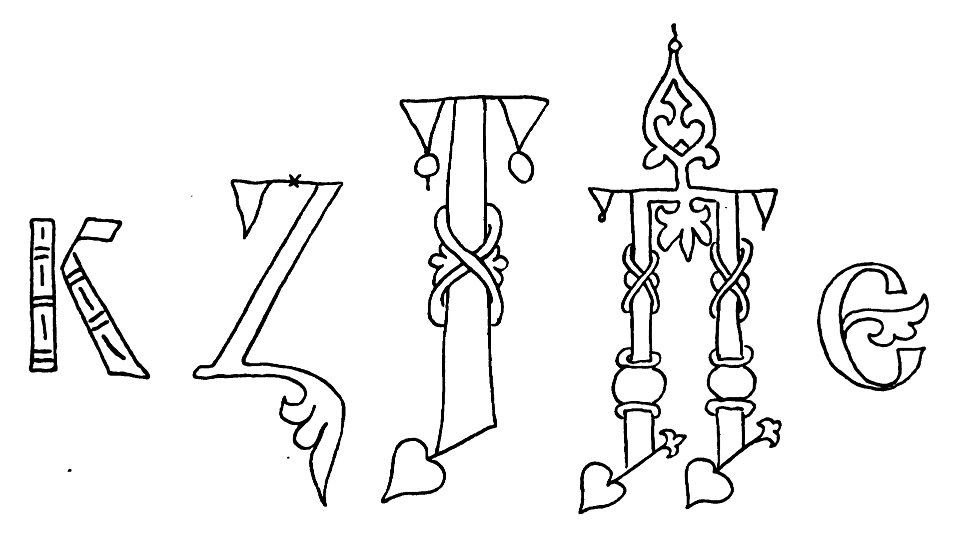


Fig. 12. Initialen aus dem schönen alten Evangelion zu Lawra.

wenigen, einfachen, oft geradlinigen Elementen gebildet, dabei aber von grösster Abwechselung. Bald läuft der Buchstabe in ein Blatt oder eine Blattranke aus, bald ist er im Innern mit Blattranken, Zickzackornament oder Edelsteinen besetzt, bald ist er bei bedeutender Länge in der Mitte mit einem Bande kreuzweise umschlungen, bald nimmt das O wieder die Gestalt eines Fisches an, und klettert am dicken Schenkel des A eine Schlange empor, bald ragt aus dem E ein Arm, einmal sogar eine Halbfigur heraus, wieder mit der Geberde des Segnens und Redens oder mit aufwärts gekehrter Handfläche wie bei einem Oranten. Ungewöhnliche Mannichfaltigkeit des Initialschmuckes ist demnach dieser Handschrift eigen. Eine grosse Anzahl von Bildern kommt hinzu, das Interesse an ihr sehr zu erhöhen. Christus ist dargestellt (17 Centimeter hoch), stehend, in Vorderansicht, mit länglichem Gesicht, geringem Bart, dickaufliegendem

[1] Es wurde auf S. 190 erwähnt.

Haar, die Rechte zum Segen erhebend. Von den Evangelisten sind Johannes und Lukas nach rechts gewandt, Matthäus ist von vorn gesehen, Markus fehlt wol; ihre Gesichter sind leider zu sehr beschädigt, um gut erkannt zu werden. Ferner sind die Panagia mit dem Kinde und viele einzelne Heilige abgebildet, die manchmal stehend oder kniend den Anfang der betreffenden Perikope (Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ) schreiben. Die Gestalten sind in zwangloser Haltung, gefälliger Gewandung, mit ungezwungen natürlichem Ausdrucke dargestellt. Die Malerei ist mit Deckfarben ausgeführt, Goldgrund kommt vor, das Interesse wird bei den Bildern nicht durch Beiwerk von den Figuren abgezogen. Diese Malweise, die zu den früher charakterisirten Techniken, der mehr skizzirenden Behandlung von Randbildern, der ausführenden Wasserfarbenmalerei, und der Goldzeichnung auf Purpurgrund, im Gegensatz steht, hat sich auf dem Athos eingebürgert.

Vergleicht man die bisher betrachteten Handschriften miteinander, so zeigt sich die grösste Verschiedenheit. Sie erstreckt sich auf Alles, die Schrift, die gesammte Schmuckweise, die Maltechnik, die Ornamentik, und wird nicht Wunder nehmen bei der verschiedenen Herkunft der Mönche, welche die Handschriften oder Vorlagen dafür vermuthlich aus ihren verschiedenen Heimatstätten mitbrachten. Wären die letzteren besser bekannt, so könnte man die einzelnen Behandlungsweisen wol als Vertreter bestimmter Provinzialstile ansehen. Bei der bisherigen mangelhaften Kenntniss der Gründungsgeschichte der Klöster ist dies jedoch nicht durchführbar. Kaiserlichen Ursprungs ist Lawra; die Maltechnik des dortigen Evangelion, welche in damaliger Zeit auf dem Athos noch nicht allgemein verbreitet war, wie auch der Bilderreichthum, kehren in kaiserlichen Handschriften wieder, sodass eine Zugehörigkeit zur Hofkunst möglich erscheint.[1] Die Heimat der Gründer von Watopädi war Adrianopel, nahe dem Kaiserhof. Diejenige der Stifter von Philotheu und Karakallu, wo sich die einfacheren Handschriften, das nur mit Wasserfarben gemalte Evangelistenbild, die grossen phantastischen Initialen, finden, ist nicht bekannt. Vom Kaukasus aus wurde mit kaiserlicher Unterstützung das Kloster Iwiron gegründet, dem aber keine der besprochenen Handschriften gehört.

Die betrachteten Werke zusammen sind ein Abbild der bunt zusammengesetzten ersten Athos-Bevölkerung, welche, in den verschiedensten Theilen des Reiches erwachsen, im Lande noch keinen Stamm gleichmässiger Bildung vorfand, an welchen sie sich hätte anschliessen können. Sie zeigen

[1] Zwei Kunstwerke zu Lawra, die kaiserliche Geschenke aus der Gründungszeit des Klosters sind, wurden auf S. 45 fg. angeführt.

zugleich auch, welche Fülle künstlerischer Gedanken den späteren Ankömmlingen in ihrer neuen gemeinsamen Heimat geboten wurde.

2. Das 11. und 12. Jahrhundert.

Die folgende Zeit, welche der Athos als ein einheitliches Klosterland durchlebt hat, zeigt in ihren Werken keine so grosse und allgemeine Verschiedenheit mehr wie die vorhergehende. Bildungen absonderlicher Art, wie sie bisher im Schmuckwesen, den Kanones und Initialen, zu Tage traten, verlieren sich, dem Nebeneinander der Uncial- und der Minuskelschrift folgt die Herrschaft der Minuskel, und die Technik der Bilder ist jetzt durchgehends die gleiche: die Malerei mit Deckfarben hat ganz allgemeine, die Vorliebe für den Goldgrund ziemlich allgemeine Verbreitung gefunden.

Dem 11. und 12. Jahrhundert werden die schönsten Bilderhandschriften angehören. Mit Sicherheit ist es allerdings nur von wenigen zu sagen; die übrigen können nur mit Vorsicht diesem Zeitraume zugerechnet werden, weil das Fehlen bestimmter Angaben kein sicheres Urtheil über ihr Alter gestattet. In geschichtlicher Betrachtung sind diejenigen voranzustellen, deren Entstehungszeit sich genau bezeichnen oder umgrenzen lässt.

Genau datirt oder mit Hülfe der Ostertafeln einem engbegrenzten Zeitraume zuzuweisen sind fünf Handschriften. Drei derselben haben die gleiche Bestimmung: den Psalter und das Neue Testament ohne die Apokalypse, oder den Psalter allein, in möglichst kleinem Formate künstlerisch schön wiederzugeben. Hierin stimmen noch zwei undatirte Handschriften mit ihnen überein. Für den Gebrauch werden sich derartige Bändchen kaum sehr praktisch erwiesen haben, da die übertriebene Kleinheit der Schrift und Enge der Zeilen ihrer Lesbarkeit Eintrag thun musste [1]; andererseits sind sie in Schrift und Bild als meisterhafte Leistungen der Kleinkunst zu schätzen.

Eine solche kleine Handschrift zu Lawra ist auf der letzten Seite aus dem Jahre 1084 datirt.[2] Die Initialen (K in Fig. 13) sind klein[3] und mit wenigen Rankenansätzen versehen, nehmen nur selten beträchtliche Grösse an und ähneln dann, wie das mitabgebildete T vom Anfang der Apostelgeschichte zeigt, den in späterer Zeit beliebten Initialen. Die

[1] Ihre Höhe schwankt zwischen 12 und 17, ihre Breite zwischen 10 und 12½ Centimeter, die Zeilenfolge zwischen 3 und 4 Millimeter.

[2] Sie misst 12½ : 16½ Centimeter.

[3] Wahrscheinlich golden, was ich hier nicht ausdrücklich notirt habe.

Kanones haben eine rundbogige Säulenstellung mit einem Giebelfeld, auf dem zwei Vögel zu Seiten einer Vase angebracht sind. Die Kopfleisten sind in der späterhin üblichsten Art geschmückt: auf goldenem Grunde sind sie übersponnen von blauen Blattranken, von denen grüne und rothe, mit feiner weisser Einzeichnung versehene Blättchen ausgehen. Die Kopfleisten der Apostelgeschichte und des Psalters weisen je ein Medaillon mit dem segnenden Christus auf, einmal im Knaben-, einmal im Mannesalter. An Stelle der Kopfleisten haben die Briefe des Jacobus, Petrus und Johannes quadratische Felder mit den Goldgrund-Medaillons ihrer Verfasser. Das zu den Briefen Pauli gehörige Bild, das den im Stehen dictirenden Apostel darstellt, füllt allein eine Seite. Die Evangelien zeigen die Bilder

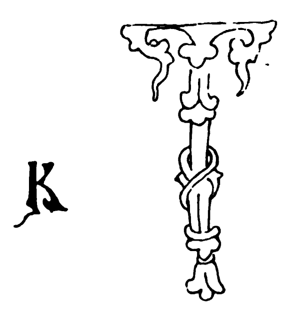


Fig. 13. Initialen aus Lawra vom Jahre 1084.

der Evangelisten, die Apostelbriefe die soeben erwähnten Apostelbilder, der Psalter und die Oden den geigenden David, David vor Nathan, Moses das Volk belehrend, den Goliathkampf, den Durchzug durch das Rothe Meer und die Odendichter, deren Reihe die Panagia, im Gebete beide Arme erhebend, beschliesst.[1] Die Bilder sind von einfacher rother Linie eingefasst, einige von ihnen nehmen die ganze Seite ein.

Dasselbe Jahr 1084 bildet in einer anderen Handschrift zu Pantokratoros (Nr. 49) den Beginn, das Jahr 1101 den Schluss der Ostertabelle.[2] Die gewöhnlichen Initialen (K in Fig. 14) sind golden, klein und wieder mit wenigen Rankenansätzen versehen. Kunstvolle Initialen zeichnen die Anfänge der Schriften aus; zu ihnen sind Figürchen verwendet, die sich aus dem Texte erklären; manchmal erscheint noch am anderen Ende der Zeile ein anderes Figürchen, wie um ein Gegengewicht zu bilden und das gestörte Gleichgewicht künstlerisch wiederherzustellen. Einige

[1] Vgl. S. 175, wo einiges unsicher gelassen werden musste, weil ich mir die Stellung der Bilder nicht genau angegeben habe.

[2] Die Handschrift misst $11\frac{1}{3} : 16\frac{1}{3}$ Centimeter.

Beispiele seien angeführt. Zwei Heilige, welche zwischen sich ein Kreuz halten, bilden das M des Psalmenanfangs (Μακάριος ἀνήρ); das Anfangs-M der Ode Mariä (Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου) wird zur Begegnung Mariä und Elisabeth's. Aus dem E der Ode der Anna heraus (᾽Εστερεώθη) betet die Heilige als Orantin (Fig. 14), Christus zugewendet, welcher am anderen Ende der Zeile thront. Im B des Matthäus (Βίβλος γενέσεως) steht der Evangelist, im A des Markus (Ἀρχή) blickt er zu Christus empor, aus dem E des Lukas heraus (᾽Επειδή) segnet oder redet er. Im Π (Παῦλος) zu Anfang der Briefe Pauli, des Knechtes Jesu Christi, bilden Christus und Paulus, jener lehrend, dieser zuhörend, die Grundstriche, oder auch Paulus und Timotheus, über welchen die Halbfigur Christi sichtbar wird; der Anfang des Judasbriefes, „Judas, ein Knecht Jesu Christi, aber ein Bruder Jacobi", lässt den Judas selbst zum Initialen I (᾽Ιούδας) werden, ihm zur Seite Christus und am rechten Zeilenende den Jacobus erscheinen.

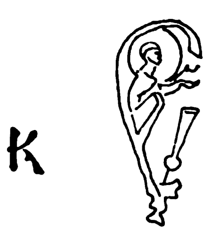


Fig. 14. Initialen aus Pantokratoros Nr. 49.

So besteht ein sinniger Zusammenhang zwischen den schönen figurirten Initialen und dem Inhalte der Schrift. Die Figürchen sind nur gegen 2 Centimeter hoch und mit staunenerregender Feinheit gemalt. Besondere Kopfleisten sind nicht vorhanden, werden aber auch nicht vermisst, da wieder Bilder gern ihre Stelle mit einnehmen. Die Bilder sind sorgsam gemalt, wenn auch nicht mit jener unübertrefflichen Feinheit wie die Initial-Figürchen. Sie füllen die halbe bis ganze Seite und haben Goldgrund; eine rothe oder blaue Leiste mit Eckschleifen, auch wol unten mit Nebenblättern, bildet die einfache Umrahmung. Zwei Andachtsbilder beginnen: zunächst ein Kreuz mit doppeltem Querbalken und der in die vier Ecken vertheilten Beischrift IC XC NI KA, dann zwischen dem Täufer und dem Erzengel Gabriel die Panagia, das Kind an ihre Wange drückend, und darunter Gregor der Theologe, Basilius und Chrysostomus.[1] Es folgen als Illustration des Psalters die bereits angegebenen sieben

[1] Vgl. S. 171 fg.

Davidsbilder[1] und zehn Odenbilder[2], sowie als Illustration der Evangelien, Apostelgeschichte und Briefe die Bilder der Evangelisten und Apostel. Auffällig ist in einigen Odenbildern die gleichfalls schon berührte Darstellung von Idealgestalten: die Abbildung des Jesaias zwischen Nacht und Morgen, des Ezechias vor einer ärmlich gekleideten Frau und des Manasse neben einer schönen weissgekleideten Frau, welche ihn zum Himmel weist und als Personification des Gebetes anzusehen sein wird. In diesen Idealgestalten offenbart sich ein Nachklang älterer, stark antikisirender Weise.

In ungefähr derselben Zeit, mit dem Jahre 1088, beginnen die Ostertafeln in einer Psalter-Handschrift zu Watopädi (Nr. 609), bis zum Jahre 1111 reichend.[3] Die Initialen sind klein, golden und mit spärlich angebrachten goldenen Blättchen geschmückt; nur das M des ersten Psalms ist bunt. Die Kopfleisten sind, wie in der Handschrift zu Lawra und späterhin oft, auf goldenem Grunde mit blauen Ranken überzogen, welche blaue, grüne, rothe, mit feinster heller Einzeichnung versehene Blättchen tragen. Die Anfangs-Kopfleiste ist gross, zu einem rechteckigen, den Titel aufnehmenden Rahmen mit Eck- und Nebenblättern erweitert, die zwei übrigen sind schmale Querleisten mit Eckschleifen. Die Bilder haben Goldgrund und werden von einem ornamentirten Rahmen aufgenommen, einer weissen Leiste, die mit rothen Kreuzen zwischen blauen Halbkreuzen gefüllt und mit Eckblättern geziert ist. Ihre Höhe beträgt 7—8 Centimeter, ihre Breite etwas weniger, die Höhe der Hauptfiguren etwa die Hälfte der Bildhöhe. Die Gestalten sind von schlanker Körperbildung. Acht Bilder sind dem David, zwei dem Moses gewidmet. In der Mitte des ersten Bildes sieht man David sitzen, die Harfe spielend, und hinter ihm, also ihm unsichtbar, eine Genossin, welche die Melodie versinnbildlichen soll; vorn weidet die Heerde, hinten ragt rechts und links je ein spitzer Berg empor, der eine mit einem hohen Baume auf seinem

[1] Vgl. S. 174.

[2] Der Durchzug durch das Rothe Meer; die Gesetzesertheilung auf dem Sinai; eine Heilige betend, dann dieselbe mit ihrem Kinde (Anna, die Mutter Samuel's); Abbakum betend, Engel scheinen aus einer Kanne etwas auf sein Haupt zu giessen: Jesaias betend zwischen Frau, und Knabe (Nacht und Morgen); Jonas, dem Fische entrinnend, dann betend; die drei Knaben im feurigen Ofen; die Verkündigung, darunter Maria sitzend vor einem Haus; Ezechias (s. o.); Manasse (s. o.).

[3] Diese Handschrift misst gar nur 9¾ : 11 Centimeter. Am Anfange befinden sich folgende zwei Bemerkungen: oben in rother Schrift „† Κωνσταντῖνος ἐν Χ(ριστ)ῷ u. s. w. (unleserlich) εὐσεβεῖσ (gleichlautend mit εὐσεβὴς) βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαί(ων) ὁ Μονομάχος“ und unten „† Τὴν-παροῦσαν βασιλι(κὴν) βίβλον κέκτιμαι ἐκ τὸν πατροπάπου μου κυ(ροῦ) Σαβάτιον μοναχὸν τ(ὸν) κατὰ κόσμον παπ(ὰν) Γεωργόπουλον: † ὁ Θεσσαλονίκης Μακάριος.“ Die Schriftzüge weisen nach paläographischem Urtheile auf die Zeit um 1300 hin, die Nennung des Kaisers Konstantinos Monomachos (1042—1054) ist also apokryph.

Gipfel. Das zweite Bild verherrlicht den Helden als Löwenkämpfer; in gespreizter Stellung, das linke Knie einbiegend, steht er da, mit hocherhobener Rechten zum Schlage gegen den grossen Löwen ausholend, den er mit der Linken am Kopfe schon niederzudrücken scheint, während vorn ein Thier blutend auf ihn zuläuft; wieder schliessen hohe Berge den Hintergrund ab. Das nächste Bild stellt die Salbung dar, welcher rechts die Eltern und Brüder David's beiwohnen. Dann folgen in weiteren Bildern: vor einer Berglandschaft der Zweikampf, bei welchem David, ganz an der linken Seite des Bildes stehend, dem drohenden Lanzenstiche des heransprengenden Goliath nur mit erhobenem rothem Tuche wehrt und in der herabhängenden Rechten vermuthlich die Schleuder wägt; vor ähnlichem Hintergrunde der Sieg, bei dem er dem neben einem Pferde am Boden Liegenden den Kopf abschneidet; der Heimritt des Siegers, welcher das Haupt des Feindes auf hoher Lanze trägt und vor der Stadt von einer Männergruppe empfangen wird. Die beiden nächsten Bilder zeigen den während seiner Krönung auf den Schild gehobenen, sowie den thronenden David, ersteren noch als Jüngling, von einer Männergruppe begrüsst, letzteren als Greis, den in den vier Ecken des Bildes vier Chöre umstehen. Hiernach beginnt erst der Psalter. Das erste Mosesbild (vor Ps. 77) vereinigt drei Scenen in einheitlicher Berglandschaft, links oben den die Schuhe lösenden, rechts oben den die Gesetzestafeln empfangenden, vorn den das Volk belehrenden Moses. Das zweite Mosesbild (vor der 1. Ode) zeigt, wie Moses, nachdem das Volk nach rechts vorübergezogen ist, am Ufer sich zurückwendet und, die Rechte ausstreckend, die Wassermassen über die Verfolger hereinbrechen lässt. Mindestens die Hälfte dieser Bilder weist antike Elemente auf. Der Maler liebt zwar nicht, Begriffe durch Idealgestalten zu versinnlichen, deren er nur eine, die Melodie, wol der schönen Gruppenbildung zu Liebe im idyllischen ersten Bilde anbringt, und findet auch kein Gefallen daran, Naturgegenstände zu personificiren, wie beides in dem um mehrere Generationen älteren Pariser Psalter, ersteres auch in der soeben besprochenen Handschrift zu Pantokratoros der Fall war. Aber die Stellung David's im Löwen- und Goliathkampfe und die ausführliche Schilderung der Landschaft in der Hirtenscene, den Kampfscenen und den Mosesbildern weisen auf altes, selten mehr verwerthetes Erbgut zurück.[1] Die vier übrigen Bilder, Salbung, Heimritt, Krönung und der Thronende, sind einfacher in der Stellung und auch ohne die reizvolle, den Blick er-

[1] Die Figuren- und Landschaftsbehandlung ist ähnlich wie im Psalter Basilius' II. (976—1025), der in Venedig bewahrt wird (abgebildet bei Labarte, „Histoire des arts industriels", 2. Ausg., Bd. II, 1873, pl. XLIX).

weiternde Berglandschaft, an deren Stelle hier ein gerader, durch seitlich vorgeschobene Gebäude beengter reizloser Horizont tritt, wofür freilich die vom Gegenstande bedingte Ruhe der Handlung und Verschiedenheit des Schauplatzes mit in Anschlag zu bringen ist. Die Bilder, namentlich jene, welche eine alte Vorlage verrathen, sind Zeugnisse einer hochentwickelten Kunst: die Vorgänge sind in eine Landschaft verlegt, die mit zarten Pflänzchen geziert ist und mit hohen kegelförmigen Bergen abschliesst, die Bewegungen sind klar und, je nach dem Gegenstande, vorwiegend lebendig (Kampfbilder) oder würdevoll (Mosesbilder). Die Ausführung des Ganzen ist eine sorgsame.

Eine andere, undatirte Handschrift zu Watopädi (Nr. 610) hat gleichfalls goldene, mit Blättchen oder Kreuzblümchen geschmückte Initialen. Die Kopfleisten sind ungewöhnlicher Bildung; sie bestehen aus

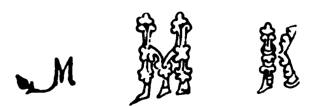


Fig. 15. Initialen aus Watopädi Nr. 610.

einem breiten goldenen Striche und einem mit rosettenähnlichem Ornament gefüllten goldenen Kreise darauf, verziert durch einzelne Blättchen auf langgezogenen sehr feinen Stielen. Das Ganze wird durch ein Panagienbild eingeleitet und durch Heiligenbilder geschlossen, jede Schrift ist am Anfange mit ein bis zwei Bildern bedacht.[1] Die Figuren sind wieder von schlanker Gestalt. Auf dem ersten Bilde ist die Gottesmutter, „die über die Himmel und alle Schöpfung Erhabene“, zwischen Michael und Gabriel stehend dargestellt, wie sie das zu ihr aufblickende Kind auf dem Arme trägt und den Kopf neigt. Das Anfangsbild des Psalters zeigt auf Goldgrund den in blauem Medaillon thronenden David, seine Lobgesänge auf der Geige begleitend, umgeben von Engeln und weiter unten von fünf Heiligenchören. Zwischen Psalter und Evangelien sind Gregor der Theologe, Basilius und Chrysostomus abgebildet. Jedem Evangelium geht das Bild des Evangelisten, diesem noch je ein Kirchenfestbild voraus, dem Matthäus die Geburt Christi, dem Lukas die Kreuzigung, dem Johannes die Auferstehung.[2] Am Anfange der Apostelgeschichte sind Paulus, Petrus und die vier Evangelisten sämmtlich zu einem Bilde

[1] Das Panagienbild wurde auf S. 171 erwähnt; darüber steht „ἡ τ(ῶν) οὐ(ρα)νῶν ὑψιλοτέρα καὶ πάσης κτίσεω(ς)“. Auf den letzten drei Seiten, nach den Briefen, sind dargestellt: Petrus, Jacobus Adelphotheos, Johannes Theologos, Judas Jakobu; Stephanos Neos, Stephanos Protomartyr, Eustratios; Arsenios, An(to)nios, Makarios.

[2] Vgl. S. 186.

vereinigt. Die Bilder sind immer nur von einem schwarzen oder rothen Strich umzogen und haben rothen oder blauen Grund, nur diejenigen der grossen Kirchenfeste und des David werden durch Goldgrund ausgezeichnet.

Leider gleichfalls undatirt ist eine Handschrift zu Pantokratoros (Nr. 234, in der Kirche), welche ausser den biblischen auch Schriften jüngerer Entstehung enthält.[1] Die Initialen sind golden, klein und höchstens mit wenigen Rankenansätzen bedacht. Die Kanonestafeln sind von Säulen eingeschlossen, die ein mit Goldranken geschmücktes Bogenfeld tragen; zwei Vögel sind auf letzteren, zwei Vierfüssler unten angebracht. Kopfleisten sind hier wieder nicht vorhanden. An deren Stelle, zu Anfang der einzelnen Schriften, findet man in kleinen Goldfeldern Bildchen der Verfasser. Diese sind bei einer Figurenhöhe von oft nur 2 Centimeter mit ausserordentlicher Feinheit auf Goldgrund gemalt, so zwar, dass das Gold das Bildfeld ringsum füllt, sowol den Erdboden wie den Himmel vertretend. Zu Anfang jedes Evangeliums ist ein Evangelist dargestellt, und jedem von ihnen, nicht nur dem Johannes, hat sich ein Schüler zugesellt: Matthäus und Markus schreiben, während der Schüler am Eingange eines Gebäudes steht und den Vorhang zurückschlägt; Lukas und Johannes dictiren. Lukas ist zu Anfang der Apostelgeschichte ein zweites mal abgebildet, vor den Aposteln sitzend; beide male ist sein Haupthaar in der Mitte geschoren.[2] Bildchen des Paulus, Jacobus, Petrus, Johannes und Judas sind den Briefen derselben, Bildchen von Heiligen deren Schriften vorangestellt. Paulus ist wie Lukas zweimal zu finden, einmal vor dem Briefe an die Römer, während seine Schülerin Thekla aus einem Gebäude zu ihm herausblickt, ein zweites mal vor dem ersten Briefe an die Korinther, während er sinnend vor einem Springbrunnen sitzt, den blühende Bäume umgeben; auch in diesem reizenden Bildchen ist der Erdboden wieder durch Gold ersetzt. Der Psalter erhält nur zu Anfang ein Bild, das des harfespielenden David, der sich auf blumigem Hügel am Wasser niedergelassen hat.[3] Die überaus feine Malerei lässt die Fertigkeit und Hingebung des Künstlers, die Berücksichtigung der Schüler

[1] Sie ist erst im 12. Jahrhundert entstanden, da sie, nach freundlicher Mittheilung des Herrn Prof. Lambros, Novellen des Alexios Komnenos enthält. Obige Nummer trägt sie im Katalog des Herrn Prof. Lambros. Sie misst 12 : 17 Centimeter. Ihr Silbereinband ist auf S. 47 erwähnt worden.

[2] So wird Lukas auch in Pantokratoros Nr. 48 (vorgeblich vom J. 1366) und in dem kirchenslawischen „Ostromir'schen Evangelion“ in Petersburg, das 1056/57 in Gross-Nowgorod angefertigt wurde (herausgegeben von Wostokow in Petersburg 1843), dargestellt.

[3] Erwähnt auf S. 176.

wie der Landschaft seinen Wunsch erkennen, auch auf kleinstem Raume viel zu geben.

Diese Handschriften, deren Verfertiger die annähernd gleiche Aufgabe vorfanden, zeigen dieselbe in mannichfach wechselnder Weise gelöst. Bei allem Wechsel waltet aber doch ein gleicher Geschmack. Der Bildschmuck überwiegt den ornamentalen Schmuck, und dieser ist fein und goldig. Die Bilder sind zahlreich, oft sehr klein und fast stets mit Goldgrund versehen. Bilder wie schmückende Zuthaten sind von sorgfältiger Ausführung.

Die beiden noch zu erwähnenden datirten Handschriften stehen weder zu einander noch zu den betrachteten in Beziehung und sind künstlerisch nicht hervorragend. Die Datirung wird ihnen eine grössere Wichtigkeit verleihen als ihr künstlerischer Werth.

Die eine, ein kleines Tetraevangelon zu Watopädi (Nr. 736), nennt in einer Schlussnotiz einen Beamten des Kaiserhofs und das Jahr 1128.[1] Sie enthält auf Goldgrund unfein gemalte Bilder der Evangelisten, ferner Kanones, Initialen und Kopfleisten sämmtlich mit Rankenschmuck. Ueber den Säulenstellungen der Kanones sieht man zwei Vögel, die sich einem Blatte nähern. Die Kopfleisten haben wieder die Form eines I I, die ziemlich beliebt gewesen ist.

Die andere, ein Neues Testament zu Dionysiu (Nr. 8) in Quartformat vom Jahre 1133, weist zunächst wieder die Bilder der Evangelisten auf (Taf. 21).[2] Diese, mit stark gebogener Nase und überhaupt ausgeprägten Gesichtszügen, sind ausnahmsweise stehend abgebildet und ohne Angabe ihres Standortes vom Goldgrunde rings umgeben[3]; die Bilder haben Rahmen mit stets gleicher Ornamentfüllung. Ferner sind vor der Apostelgeschichte die zwölf Apostel dargestellt, als Halbfiguren auf Goldgrund, zusammen eine Seite füllend. Die Kanones sind mit Säulen geschmückt, ihre oberen Felder golden und mit buntblättrigen Ranken ge-

[1] Der Band misst 13½ : 16 Centimeter. Die Schlussnotiz lautet: „Ἡ παροῦσα δέλτος j ἐγένετο Ἰω(άννου) τοῦ ἐκ γένους Ὀλυντηνῶν τοῦ γεγονότος δομεστίκου τ(ῆ)ς αὐτοκρατορίσσ(ης) καὶ βασιλίσσης κυρί(ας) Εἰρήνης τῆς συζύγου τοῦ κραταιοῦ βασιλέως τοῦ πορφυρογεννέτου κυροῦ Ἰω(άννου) τοῦ Κομνηνοῦ ἐν ἔτει ͵ϛχλϛ (d. i. 1128 n. Chr.) ἰνδ. ϛ'.“

[2] Der Band misst 18 : 22½ Centimeter. Am Schlusse steht: „† Ἐτελειώθ(η) ἡ παροῦ(σα) βίβλος χάριτι Χ(ριστο)ῦ ἐν ἔτ(ει) τῷ ͵ϛχμα (1133 n. Chr.) ἰν. ια̃ μηνὶ ἀπριλλίω λ ὥρα γ τῆς ἡμέρας τῶ πεντεδεκάτω ἔτει τῆς βασιλείας κυ(ροῦ) Ἰω(άννου) καὶ πορφυρογεννήτ(ου) τοῦ Κομνηνοῦ καὶ Εἰρήνης τῆς εὐσεβεστάτης αὐγούστ(η)ς, διὰ χειρὸς τοῦ ἁμαρτωλοῦ Θεοκτίστου †††.“

[3] Ueber diese Ausdehnung des Goldgrundes vgl. die vorige Seite. Stehend sind die Evangelisten, nach Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Paris“, S. 226, häufig in dort bewahrten byzantinischen Manuscripten dargestellt (vgl. die Abbildung bei Silvestre, „Paléographie universelle“, Bd. II, vom Jahre 964); in den Athos-Bibliotheken erscheint es als Ausnahme.

füllt, mit Eck- und Nebenblättern versehen, ohne Beigabe von Thieren. Die Kopfleisten werden von einer breiten mit Eckschleifen versehenen Leiste gebildet, deren Füllung entweder aus Kreisen mit kreuzweis geordneten Blättern darin oder aber aus blauem Flechtwerke auf goldenem Grunde (Taf. 21) besteht. Die Initialen sind meistens nur roth und verzierungslos, die Hauptinitialen der Evangelienanfänge jedoch sind zu goldenen Rankengebilden geworden. Diese Handschrift weist demnach in ihren Bildern, Kopfleisten und Initialen manche ungewöhnlichen Elemente auf.

Die bisher betrachteten Handschriften verdienen eine Vorzugsstellung unter den vielen vorhandenen, weil die meisten von ihnen Daten an die Hand geben, welche auf ihre Entstehungszeit hinweisen. Hiermit beantworten sie aber auch nur eine von mehreren wichtigen Fragen. Sie geben von der Kunstübung nur in der mittleren Zeit des zu betrachtenden zweihundertjährigen Zeitraums Kunde, sodass die Frage nach dem Stande der Kunst zu Anfang und zu Ende desselben unbeantwortet bleibt. Sie lassen ferner im Unklaren über den Ort ihrer Entstehung; denn da die Klöster Pantokratoros und Dionysiu weit jünger als die dort bewahrten Handschriften sind, und in Watopädi einmal die Uebernahme aus mindestens zweiter Hand gemeldet wird, so ist nur in drei von sieben Fällen die Entstehung am Aufbewahrungsorte wenigstens möglich. Endlich bleibt auch die Frage nach der Anfertigung der schönsten und interessantesten Handschriften ungelöst, da dieselben sich nicht unter den datirten, sondern den undatirten befinden.

Die undatirten Handschriften sind bei weitem in der Ueberzahl und bieten deshalb ihrerseits einen besseren Ueberblick über das weite Feld, auf welchem die Künstler sich bewegten, als die beschränkte Anzahl der datirten. Für ihre Anordnung im Folgenden kann im ganzen die in der ersten Uebersicht eingehaltene Gruppirung nach dem Inhalte beibehalten werden. Dann machen den Anfang die beiden bedeutendsten Werke: der Octateuch zu Watopädi, als einziger Vertreter der seltenen alttestamentlichen Schriften, und das Tetraevangelon zu Iwiron, als die werthvollste Bilderhandschrift aus dem Neuen Testamente.

Der Octateuch zu Watopädi (Nr. 515), ein Folioband, ist, der Schrift nach zu urtheilen, frühestens im 11. oder 12. Jahrhundert entstanden.[1] Seine beiden ersten Bücher fehlen; die übrigen sechs weisen nach einer alten Zählung 165 Bilder auf, von denen 13 das Buch Levitikon, 34 das

[1] Er misst 24 : 33½ Centimeter und ist 469 Blatt stark.

Buch Numeri, 16 das Deuteronomium, 60 das Buch Josua, 40 das Buch der Richter und 2 das Buch Ruth schmücken. Der Text ist von einer Catene umzogen, die aus Commentaren des Origenes, Kyrillos, Apollinaris, Theodoret und anderer besteht. Alles Ornamentale ist in diesem Werke völlig nebensächlich behandelt. Die Kopfleisten, die zumeist herausgeschnitten sind, bildeten einst schmale, nur etwa 2 Centimeter breite Querleisten, von denen man nur noch an den Ecken feine rothe Kreuzblätter

Fig. 16. Aufang des Buches Numeri im Octateuch zu Watopädi Nr. 515.

sieht.[1] Die Initialen sind durch Grösse, Gold (selten mit blauer Füllung der Mitte) und geringe Blatt- und Rankenansätze hervorgehoben. Die Bilder finden, die Folge der Zeilen unterbrechend, bald im Bereiche des Textes, bald des nebenstehenden Commentars Platz. Ihre Grösse schwankt je nach Bedarf; ein ungefähres Durchschnittsmass ist 8 zu 11 Centimeter, das aber in der Breite gelegentlich bis zum Doppelten anwächst, und für die Figuren etwa 5 bis 8 Centimeter. Sie sind nur von einfacher rother, an den Ecken mit Kreuzblättern versehener Linie umsäumt und haben keinen Goldgrund.

Der Stil der Bilder ist, mit Ausnahme derjenigen zum Buche Josua, ein einheitlicher. Der Umgebung der Figuren, dem Himmel wie der Landschaft, wird keine Aufmerksamkeit gewidmet. Der Himmel ist meistens gar nicht, selten durch leichte Tönung angegeben[2], als Landschaft genügt ein meist wagrecht abschliessender, ein Viertel der Bildfläche

[1] Die Kopfleiste zum Buche der Richter ist gar nicht ausgeführt worden, diejenige zum Levitikon ist vielleicht erst angelegt oder nachträglich ergänzt und zeigt Schlingwerk, mit Kreuzblumen und Aehnlichem gefüllt.

[2] Ausnahmsweise bekommt er einmal sein richtiges Blau (Blatt 52), andere male erscheint er grau (Bl. 169), gelbbraun (Bl. 175, 256^b), braunroth (Bl. 112), einmal ist er violett-schwarz marmorirt (Bl. 108).

einnehmender grünlicher Streif, der kahl oder nur mit einzelnen Pflänzchen besetzt ist und selten Bäume oder Berge aufweist; die Bauten haben ein meist giebelförmiges Ziegeldach, sind aber auch gelegentlich mit Tonnengewölbe oder Kuppel überdeckt. Sollte einmal der Erdboden nicht ausreichen, alles Darzustellende aufzunehmen, so greift der Künstler zu dem Auskunftsmittel, das noch Uebrige (ein Gebäude, einen Altar, eine Menschengruppe) ausnahmsweise oberhalb des Erdbodens ohne sichtbaren Halt anzubringen, was jedoch nur in seltenen Fällen nöthig wird und dann ähnlich zu beurtheilen ist wie in einigen anderen schon betrachteten Handschriften das Schweben auf dem Goldgrunde.[1] Innerhalb dieser einfachen Umgebung stehen die Figuren. Sie ziehen beim Betrachten der Bilder alle Aufmerksamkeit auf sich. Würde in Haltung und Geberde und ruhiger Gesichtsausdruck bestimmen den Eindruck des Ganzen und machen ihn zu einem äusserst wohlthuenden. Die Figuren fallen weder durch gesuchte Stellung noch durch ungewöhnliche Verhältnisse der Körperbildung auf. In der Gewandung sind gerade Linien ebenso wie weitgehende Symmetrie vermieden, die Säume wohl geordnet. Die Männer des Volkes tragen lange, hemdartige, mit Aermeln versehene Blusen, die an den Hüften aufgerafft sind und über den Knieen endigen, dazu Stiefel bis zu halber Höhe der darüber nackt bleibenden Unterschenkel. Die Hauptpersonen, oft durch Heiligenscheine als Heilige bezeichnet, erscheinen in langem und weitem, manchmal goldenem Aermelgewand und haben den Mantel entweder togaartig übergeworfen, sodass er die rechte Schulter frei lässt, oder auf letzterer zusammengenestelt. Die Priester tragen über dem bis zu den Knöcheln herabreichenden Gewande und einem bis zu der Mitte der Oberschenkel reichenden Obergewande, die beide unten goldgesäumt sind, einen rothen Mantel, der entweder wieder mit breitem Goldsaume oder in Brusthöhe mit viereckigem Clavus besetzt ist, und haben manchmal eine kleine Mütze, wie sie anderwärts in Bildern der Geburt oder Anbetung Christi die Magier zu tragen pflegen. Die Engel haben dickaufliegendes braunes Lockenhaar, Moses ist jugendlich unbärtig, Christus erscheint zweimal am Himmel, einmal (im Deuteronomium) als Knabe, einmal (über Bileam und dem Erzengel) mit kaum keimendem Barte und mit Kreuznimbus. Wo die segnende Hand erscheint, segnet sie unter gegenseitiger Berührung des zuweilen vom kleinen Finger begleiteten Goldfingers und des Daumens. Die Krieger tragen bald gewöhnliche Volkstracht, bald antike Rüstung oder Schuppenpanzer, und sind mit Speer, Helm und rundem,

[1] Vgl. S. 210 fg.

manchmal unten zugespitztem Schilde bewaffnet. Diese in der Schilderung der Personen aufgehende verhältnissmässig einfache Malweise herrscht in den Büchern Mosis, dem Buche der Richter und dem Buche Ruth.[1]

Anders sind die Bilder zum Buche Josua, wenigstens in ihrer ersten Hälfte. Sie beschränken sich nicht auf die schöne Wiedergabe der Personen, sind vielmehr völlige Landschaftsbilder mit goldiggelbem oder blauem Himmel. Josua, der Held der Darstellungen, trägt antike Goldrüstung und darüber einen Purpurmantel. Auch sein Kriegsvolk ist theilweise in antiker Rüstung. In der Bewegung erinnern manche Gestalten stark an antike Kunstweise, am auffälligsten, wenn sie halbnackt, vereinzelt, vom Vorgange des Bildes unberührt, an irgendeiner Stelle der Landschaft in malerischer Stellung verharren. Deutlich zeigt sich die Entlehnung des Antiken in dem grössten Bilde der Handschrift, das die Amoriterschlacht darstellt (zu Kap. 10). In der Mitte dieses Bildes steht Josua, grösser als andere Menschen gebildet, in Goldrüstung, darüber blaugrauem Harnisch und wallendem Purpurmantel, einen goldenen Helm auf dem Haupte, das von blauem Heiligenscheine umstrahlt ist, Schild und Lanze am linken Arme, in theatralischer Stellung dem Beschauer sich zeigend: im Vordringen nach rechts begriffen, hält er plötzlich ein, wendet den Körper so, dass er in Vorderansicht zu sehen ist, und dreht den Kopf noch weiter halblinks, mit der Rechten zum Himmel weisend, wo man die rothstrahlende Sonne und den schwarzen Mond, beide mit angedeuteten Gesichtern, in blauem Kreissegmente sieht. In der Landschaft rings um ihn her, die oben von welliger Linie begrenzt fast das ganze Bildfeld füllt, tobt der Kampf: das Fussvolk zur

[1] Eine vollständige Beschreibung des reichen Bilderschmuckes habe ich nicht angefertigt. Das Levitikon hat folgende Bilder: 1) zu Kap. 3, 1 fg., Opfer des Rindes und Besprengen des Altars mit seinem Blute, 2) zur selben Stelle, Vollziehung des Brandopfers, 3) zu Kap. 5, 11, zwei Paar Tauben, dazwischen ein schachbretartig roth und blau gemusterter Gegenstand (wie Garrucci, „Storia della arte cristiana", Bd. III, Taf. 145), 4) zu Kap. 8, 1 fg., Moses gibt Aaron das Gewand und giesst Wasser über dessen Söhne, 5) zu Kap. 10, 1 fg., Doppelbild, oben die Söhne Aaron's, zum Brandaltar Feuer bringend, vom Feuer Gottes getroffen, unten Moses und Aaron, 6) zum Schlusse von Kap. 11, Moses stehend vor der Hand Gottes, vor ihm allerlei Thiere, 7) zu Kap. 13, 42, der Priester und ein kleiner Aussätziger, über letzterem scheinbar in der Luft schwebend der Altar, 8) zu Kap. 14, 1 fg., der Priester und ein vogelbringender Mann, 9) zum Schlusse von Kap. 15, Moses als Orant vor der Hand Gottes, 10) zum Schlusse von Kap. 16, ein Priester, die Hand auf einen schwarzen Bock legend, 11) zum Schlusse von Kap. 20, zwei junge Männer steinigen einen am Boden liegenden Mann, 12) zu Kap. 23, 14, ein Priester, vor dem Altare stehend, nimmt Brot entgegen, 13) zum Schlusse von Kap. 24, ein gefesselter Mann wird gesteinigt. Das Buch Ruth enthält zwei Bilder: 1) zu Kap. 2, 1 fg., Ruth und Boas, erstere links in gebückter Stellung Aehren lesend, letzterer rechts stehend und die Rechte erhebend, 2) zu Kap. 3, 14, dieselben beiden voneinander abgewandt im Freien schlafend.

Linken macht die Feinde zu seinen Füssen nieder, Reiter verfolgen rechtshin die Flüchtigen, die zuletzt noch vom Hagel getroffen werden. Vorn aber, in der linken Ecke des Bildes, lehnt oder sitzt ruhig, den Kopf dem Schlachtfelde nur halb zuwendend, eine Frauengestalt mit entblösster Brust, eine Idealfigur antiker Empfindung, die Vertreterin der darüber sichtbaren Stadt Gibeon. Aehnliche Personificationen kehren auch in anderen Bildern wieder: ein lagernder Flussgott, der Jordan (Kap. 3), ein lagernder Mann mit einem Pflug im Arme (Kap. 4), eine lagernde Gestalt mit einem Füllhorn (Kap. 5), eine sich die Augen verhüllende nackte Frauengestalt (Kap. 10). Diese Bilder zum Buche Josua führen somit in eine andere, den übrigen Büchern fremde Kunstwelt ein. Derselben von antikem Geiste durchwehten Kunstwelt entstammt auch eine längst bekannte Bilderfolge gleichen Inhalts, die Josuarolle im Vatican.[1] Beide Folgen sind ganz nahe miteinander verwandt, wie schon aus der Beschreibung des grossartigen Bildes der Amoriterschlacht hervorgeht. Nur zerfällt in Watopädi die Folge, in mässigeren Grössenverhältnissen ausgeführt, in einzelne, geschlossene, dem Texte eingereihte Bilder, während sie im Vatican, bei doppelter Figurengrösse ohne Unterbrechung und ohne den vollständigen Bibeltext auf einen über 11 Meter langen Pergamentstreifen gemalt, ein Ganzes für sich bildet. Davon abgesehen herrscht die grösste Uebereinstimmung: die Wahl der dargestellten Vorgänge, die Composition derselben, zum Theil sogar die Haltung der einzelnen Personen ist die gleiche. Die Folge zu Watopädi ist demnach nach einer alten Vorlage, entweder der Josuarolle selbst oder einem ihr fast ganz gleichen Werk, gemalt worden, aber erst in diesem Jahrtausend, da weder in der Beschaffenheit und dem Auftrage der Farben noch in der Schrift ein Gegensatz zu den vorher charakterisirten Büchern hervortritt. Sie beginnt eher als die Josuarolle[2], mit dem 1. Kapitel, und ist daher vielleicht im Stande, einige Bilder, welche dieser fehlen, zu ersetzen. Die besondere antikisirende Auffassungsweise weicht freilich in der zweiten

[1] Die Josuarolle ist abgebildet bei Seroux d'Agincourt, „Histoire de l'art par les monumens“, Bd. V (1823), pl. XXVIII, und bei Garrucci, „Storia della arte cristiana“, Bd. III, tav. 157—167; das Facsimile eines Theiles der Amoriterschlacht findet sich in den Publicationen der „Palaeographical Society“, pl. 108. Nach Kondakoff, „Histoire de l'art byzantin“, Bd. I, S. 95 fg., ist sie ein Werk des 5. oder 6. Jahrhunderts.

[2] Den in der Josuarolle dargestellten Scenen gehen noch vier, oder wenn die Doppelbilder, welche oben und unten je eine Scene schildern, doppelt gezählt werden, sechs Bilder voraus, Josua inmitten seines Heeres vor der Hand Gottes, die Entsendung der Kundschafter und deren Erlebnisse darstellend. Die nächsten 11, resp. 14 Bilder enthalten die bei Agincourt mit 1—13 (linke Hälfte) bezeichneten Scenen. Nach zehn weiteren Bildern, welche gleichfalls den bei Agincourt abgebildeten entsprechen werden, folgen die Amoriterschlacht und andere Bilder.

Hälfte des Buches wieder jener einfacheren Weise, welche vorher und nachher in dem Werke herrscht.

Das Gefallen an den umfassenden und lebendigen Darstellungen der antikisirenden Kunstweise hat also nicht dauernd von der ruhigeren Darstellungsweise absehen lassen, welche den Interessenkreis enger zieht, ihn aber in weihevollerer Stimmung mit durch und durch würdevollem Gehalte erfüllt. Die Handschrift, welche diese beiden verschiedenen Auffassungsweisen nebeneinander erkennen lässt, verdient sicherlich in hohem Grade Beachtung.

Während man den Malern allein in diesem Werke und den bereits besprochenen Psaltern auf alttestamentliches Gebiet folgen kann, sind sie sehr häufig auf neutestamentlichem Gebiete bei der Illustration der Evangelien anzutreffen, sowol der Tetraevangela wie der Evangelia.

Als bedeutendstes Tetraevangelon ist jenes zu Iwiron (Nr. 5) zu betrachten, das mit seinen zahlreichen Bildern schon bei der Frage nach dem Verhältnisse von Bild und Text besondere Beachtung verdiente.[1] Es ist in Quartformat geschrieben[2] und stammt nach paläographischem Urtheile ungefähr aus dem 12. Jahrhundert. Die Kopfleisten sind rechteckige, mit Eckblättern verzierte Goldfelder von fast halber Seitengrösse, überzogen von blauen Ranken mit ziemlich grossen grünen und rothen, mit feiner weisser Einzeichnung versehenen Blättern; auf und neben ihnen sind Thiere angebracht. Der Thierschmuck setzt sich in den Hauptinitialen fort, die allein besonders ausgezeichnet sind, während die gewöhnlichen Initialen nur durch Gold und mässige Grösse hervorgehoben, aber so gut wie schmucklos sind und höchstens geringe Rankenansätze haben. Das B des Matthäus-Anfangs wird von einem kleinen vierfüssigen Thiere und zwei demselben von oben und unten zusetzenden Schlangen gebildet; in der darüber befindlichen Kopfleiste treiben Hasen ihr Wesen, während zur Seite Raubvögel sitzen. Das A des Markus zeigt zwei aufgerichtete einander zugekehrte Vierfüssler; die Kopfleiste Tiger und Löwe, seitlich zwei Vögel. Zum E des Lukas ordnen sich ein davonspringendes Häschen und darüber und darunter Raubvögel, von denen der oben befindliche auf das Häschen loshackt; auf der Kopfleiste sieht man einen Löwen und einen Hahn, daneben wieder Vögel. Zum E des Johannes werden ein unten befindlicher Tiger, der sich aufrichtet, und ein oben angebundener Fuchs, der sich nun gefangen und bedroht sieht. Den schönsten Schmuck, hinter dem jeder andere zurücktritt, bildet aber die Folge von

[1] Vgl. S. 186 fg.
[2] Es misst 17 : 22½ Centimeter.

38 Bildern auf Goldgrund.[1] Die meisten von ihnen nehmen, zu sieben bis zehn in die einzelnen Evangelien vertheilt, halbe Seiten ein, 7—9½ Centimeter hoch und 12—14½ breit. Sie haben einen schmalen, meist rothen

[1] Es sind folgende Bilder: 1) Matthäus (am Schlusse des Bandes befindlich, also wol verheftet). Er hat graues Haar, sitzt vor einem Schreibpulte und öffnet eine Schriftrolle. 2) Geburt Christi (zwischen Matth. 2, 1. 2). Vor der Höhle mit dem Neugeborenen, neben welchem Ochse und Esel sichtbar sind, liegt links die Gottesmutter, nach links blickend, von wo die Magier kommen. Ueber dem Kinde erscheint in einem Strahle der Stern; daneben sieht man drei Engel, deren einer, rechts, zu einem Hirten spricht. Links vorn sitzt sinnend Joseph, rechts vorn wird das Kind gebadet. 3) Heilung der zwei Besessenen (mitten in Matth. 8, 28, Taf. 22). Ihre Ketten sind zerrissen, ihre Dämonen laufen hinter ihnen als geflügelte schwarze Männlein auf Säue zu. Zwei Leute flüchten sich in die Stadt, neben deren Thore Sarkophage stehen, und blicken sich um. 4) Heilung der Blutflüssigen (in Matth. 9, 20). Christus geht nach rechts und wendet sich segnend nach der Knienden um, die seinen Mantelsaum erfasst. Rechts sieht man drei Jünger, links Männer aus der Stadt. 5) Segnung der fünf Brote (in Matth. 14, 16). Das Volk ist auf Hügeln in drei übereinander befindlichen Reihen gruppenweise gelagert. Christus steht in der obersten Reihe und gibt einigen Jüngern soeben zwei Brote, während drei andere noch vor ihm auf dem Boden liegen. Links davon, von den Menschen abgewendet, steht er nochmals betend. Die Hälfte der Jünger empfängt die Brote, die andere Hälfte theilt sie bereits aus. Ganz vorn stehen in langer Reihe die zwölf Körbe mit Uebriggebliebenem. 6) Parabel von der königlichen Hochzeit (zwischen Matth. 22, 1. 2). Beim Gastmahle sitzen fünf Männer, sämmtlich bunt gekleidet bis auf einen, der braungekleidet ist. Ueber ihnen kommt links Christus mit einem Engel herbei. Ein Engel ergreift den Braungekleideten bei den Haaren und fesselt ihn, nachdem er ihn zu Boden geworfen hat. 7) Abendmahl (zwischen Matth. 26, 21. 22, so zwar, dass die Worte „ὅτι εἱς ἐξ ὑμῶν με παραδώσει“ eine Seite beginnen und unmittelbar über dem Bilde stehen). Um den Tisch herum sitzen im Halbkreis die zwölf Apostel. An der linken Ecke liegt Christus, den Lieblingsjünger an der Brust. Er greift nach einer Schüssel, und zugleich greift einer aus der Reihe der Jünger (dem ein eifriger Leser den Kopf ausgekratzt hat) gleichfalls danach. Auf dem Tische stehen drei gefüllte Schüsseln, und vor jedem Jünger liegt ein Brot. 8) Kreuzabnahme (zwischen Matth. 27, 58. 59). Der Oberkörper ist schon vom Kreuze gelöst. Ein Mann umfängt ihn mit den Armen, von Blut überströmt, das reine weisse Leinentuch über der Schulter tragend. Ein anderer zieht mit der Zange die Nägel, welche die Füsse noch am Kreuze halten, heraus. Links steht Maria, von zwei Frauen gefolgt, und drückt die Rechte Christi an ihre Wange. Rechts steht Johannes, seine Hand an die Wange legend. Unter dem Kreuzesstamme sieht man etwas Weisses, das den Schädel Adam's vorstellen kann. 9) Die Frauen am Grabe (vor Matth. 28). Von links kommen die Frauen heran zum Grabe. Vor diesem sitzt ihnen zugewandt auf einem grossen Steine eine grosse Engelsgestalt und weist in die Grabhöhle hinein, in der das Leichentuch sichtbar wird. In der Ecke vor dem Grabe liegen drei Wächter wie schlafend. 10) Christus erscheint den Frauen (zwischen Matth. 28, 8. 9, Taf. 23). 11) Markus, mit grauem Haar, in Vorderansicht dargestellt, ist im Begriffe zu schreiben und stützt ein Buch auf das linke Knie. 12) Taufe Christi (zwischen Mark. 1, 8. 9). Christus steht bis an die Schultern im Wasser, erhebt den rechten Unterarm zum Segen und neigt den Kopf. Auf dem linken Ufer steht der Täufer, die Rechte auf das Haupt Christi legend, und stehen hinter ihm drei Männer, auf dem rechten Ufer aber drei tücherhaltende Engel. Der Jordan ist links vor den Füssen Christi dargestellt, Wasser aus einer Urne giessend. Das Aufthun des Himmels ist nicht angedeutet. Meer und Taube fehlen. 13) Heilung

Rahmen, der mit goldenem Ornament (Rautenreihe, Perlschnur, Schachbretmuster u. s. w.) und an den Ecken mit einem feinen Diagonalstrich, Kreuzblättchen oder Aehnlichem versehen ist. Ueber ganze Seiten

der Schwiegermutter des Simon (in Mark. 1, 30). Christus, von drei Jüngern gefolgt, ergreift die Kranke bei der Hand und richtet sie vom Lager halb auf. Hinter der Kranken sieht man eine Frau. 14) Heilung des Aussätzigen (zwischen Mark. 1, 39. 40). Christus, von vier Jüngern gefolgt, erhebt die Rechte. Vor ihm stehen der Aussätzige und zwei andere Männer. 15) Heilung des Besessenen (zwischen Mark. 5, 5. 6). Aehnlich dem dritten Bilde. Der Besessene läuft auf Christus zu. Rechts vorn stürzen die Säue, von den geflügelten schwarzen Männlein gejagt, ins Wasser. Im Stadtthor sieht man wieder zwei Zurückblickende und daneben zwei Sarkophage. 16) Heilung des mondsüchtigen Knaben (in Mark. 9, 19). Christus, von drei Jüngern gefolgt, streckt die Rechte aus über den Knaben. Gegenüber steht der Vater, beide Hände ihm entgegenstreckend, begleitet von zwei Männern. Der Knabe ist zu Boden gefallen, wilden Blickes, und schlägt mit Armen und Beinen um sich. 17) Kreuzigung (zwischen Mark. 15, 26. 27). Die drei Kreuze sind aufgerichtet. Christus ist zwischen den Schächern gekreuzigt. Er ist gestorben, sein Körper ist kaum merklich ausgebogen, das Hüfttuch etwas links von der Mitte geknotet, die Füsse sind nebeneinander genagelt. Zwei Engel fliegen heran und greifen sich mit einem Tuche an den Mund. Zwischen den Kreuzen steht links ein Mann mit einer Lanze, zu dem aus Christi Seitenwunde Blut herabspritzt, und rechts ein Mann mit einem Gefässe. Weiter links steht Maria, von zwei Frauen begleitet, rechts Johannes mit einem Begleiter. Vor dem Kreuze streiten drei Sitzende um das blaue Gewand Christi. 18) Das Kreuz, davor Christus und mindestens fünf Männer (zwischen dem Schlusse des Markus und dem Kapitelverzeichniss des Lukas eine ganze Seite füllend), vgl. S. 187, Anm. 2. 19) Lukas, jung, hält ein Buch auf den Knien und greift mit der Linken nach einem anderen Buche, das vor ihm auf dem Pulte liegt. 20) Verkündigung (zwischen Luk. 1, 25. 26). Der Engel erhebt die Rechte und trägt über der linken Schulter einen Stab. Ihm gegenüber ist die Jungfrau vom Sessel aufgestanden, mit abwehrender Geberde, in der Linken die Spindel haltend: hinter ihr, ganz rechts, sitzt eine kleine Gestalt, gleichfalls mit Spindel. 21) Darbringung (zwischen Luk. 2, 24. 25). Links vom Altar sieht man Joseph, der zwei Tauben bringt, und Maria, welche das Kind trägt; rechts davon Simeon und Anna, letztere mit einem Zettel, auf dem „τοῦτο τὸ βρέφος οὐ(ρανὸ)ν κ(αὶ) γῆν“ steht. 22) Verklärung (in Luk. 9, 28, Taf. 24). Die drei Hauptgestalten sind von blauer Luft umflossen, Christus ist weissgekleidet, goldene Strahlen gehen von ihm aus. 23) Heilung des Wassersüchtigen (zwischen Luk. 14, 4. 5). Christus, von drei Jüngern gefolgt, berührt den gedunsenen Bauch des Wassersüchtigen, den drei Männer zu ihm bringen. 24) Parabel vom Reichen und dem armen Lazarus (zwischen Luk. 16, 18. 19). Rechts sitzt vor einer blühenden Baumgruppe Abraham, die Seele des Lazarus (ein Kind mit blauem Heiligenscheine) im Schos, die Rechte erhebend. Links ihm gegenüber, aber durch eine schwarze Kluft getrennt, sitzt in Flammen der einst Reiche, mit der Hand zum Munde weisend. 25) Die Witwe am Gotteskasten (vor Luk. 21). Christus tritt von rechts herzu, wie die Witwe ihr Scherflein auf den Tisch legt, um den herum drei Reichgekleidete sitzen. Er spricht rückwärts gewandt zu den beiden Jüngern seiner Begleitung und weist auf die Witwe. 26) Johannes, ein Greis, blickt in das halboffene Buch, das er in Händen hat, vor einem Pulte sitzend, auf dem andere Bücher liegen. 27) Auferstehung, vielmehr Höllenfahrt (zwischen Joh. 1, 17. 18). Christus, das Kreuz erhebend, tritt auf die Pforten der Hölle und zieht einen knienden Greis zu sich empor. Hinter diesem stehen ein zweiter Greis, eine Frau und noch fünf Männer; gegenüber, links, stehen sechs Männer, von denen zwei Könige sind und ein dritter dem Täufer ähnlich sieht. 28) Hochzeit zu Kana

dehnen sich nur die Evangelistenbilder, das mittelste und die Schlussbilder aus. Von den Evangelisten ist nur Lukas jung, Matthäus und Markus sind ältlich mit grauem Haare, Johannes wie stets ein Greis. Sie sind nicht mit derselben Sorgfalt gemalt wie die übrigen halb so grossen Bilder, welche der Geschichte Christi entnommen sind. Die Bilderfolge schildert die oft gemalten grossen Kirchenfeste, von der Verkündigung und der Geburt Christi bis zu seiner Erscheinung nach der Auferstehung, dazwischen auch seltener gemalte Scenen, unter denen die

(zwischen Joh. 2, 1. 2). Am Tische sitzt links Christus, geradevor das Hochzeitspaar, das nach der Sitte der griechischen Kirche Kronen erhalten hat, rechts ein Greis; Christus wendet sich zu seiner Mutter, die herantritt. Rechts steht Christus, die Hand ausstreckend, vor den sechs Krügen; ein Knabe schüttet klares Wasser hinein, ein zweiter trinkt aus einer Schale röthlichen Wein, ein dritter bringt solchen dem am Tische sitzenden Greise. 29) Samariterin am Brunnen (in Joh. 4, 5). Christus sitzt neben dem Brunnen. Auf der anderen Seite desselben steht das Weib; sie hat den Krug auf die Erde gestellt und hält noch den Strick, an dem er befestigt ist, in der Hand. Beide sind im Gespräche und erheben die Rechte. Hinter Christus sieht man die drei nahenden Jünger, hinter der Samariterin die Stadt. 30) Heilung des jahrzehntelang Kranken (zwischen Joh. 5, 4. 5). Links steht Christus, von drei Jüngern gefolgt. Der Kranke richtet sich auf seinem Lager auf und geht dann rechts von dannen, sein Bett auf dem Rücken tragend und von zwei Männern begleitet. 31) Heilung des Blinden (zwischen Joh. 9, 2. 3). Christus, von fünf Jüngern gefolgt, berührt die Augen des blinden Knaben. Rechts wäscht sich derselbe am Brunnen, seine Augen sind geöffnet. 32) Erweckung des Lazarus (vor Joh. 11). Christus steht vor dem geöffneten Grabe, Lazarus erscheint in demselben in aufrechter Stellung. Die beiden Schwestern liegen zu Christi Füssen. Hinter Christus sieht man sechs bis sieben Jünger, neben dem Grabe vier Männer. 33) Palmtragung (in Joh. 12, 13). Christus, von sechs Jüngern gefolgt, reitet auf einem Esel zur Stadt. Aus letzterer kommt ihm Volk entgegen, Knaben tragen Zweige und breiten rothe Gewänder aus, ein Baum steht am Wege. 34) Fusswaschung (zwischen Joh. 13, 5. 6). Links steht Christus, rechts sind die zwölf Jünger. Er wäscht dem Petrus die Füsse, dieser aber erhebt die Hände und weist mit der Rechten nach dem Kopfe. 35 und 36) Widmungs-Doppelbild (nach dem Schlusse des Johannes und zwei leeren Seiten, zwei benachbarte Seiten füllend). Links thront Christus, das geschlossene Buch auf sein Knie stützend, rechtshin segnend; daneben, Christus zugewandt, steht ein Bischof mit einem Schreibrohre in der Rechten und einem Zettel in der Linken, dessen Inschrift an ihn selbst gerichtet ist: „† Ὁμωνύμω σοι τὴν (λ)ύση(ν) (η wird wie ι gesprochen) (Ἰω)άννη ἔγγραφε“ u. s. w. (die letzten Worte sind nicht lesbar). Rechts führt die Gottesmutter einen blaugekleideten Mann Namens Ἰω(άννης) heran, der kurzen Vollbart, gebogene Nase und Porträtzüge hat und das Buch im Arme trägt; sie fasst ihn an der rechten Hand und hält in der Rechten einen Zettel, der bis auf den mir unleserlichen Anfang und Schluss lautet: „καὶ τὴν λύσι(ν) βράβεβε (wird gesprochen wie βράβευε) τῶν ἐπιδεομένων αἰῶνι τῶ μέλλοντι καὶ τῶ νῦν χρόνω ζωὴν μακροχρόνιον εὔθυμ(ε) ..ον Ἰω(άννη) τῶ τὴν δε“ u. s. w. 37 und 38) Erscheinung und Verehrung der Dreieinigkeit (auf der folgenden Seite, übereinander). In dem oberen Bilde sieht man um den gedeckten Tisch die drei Engel, den mittelsten stehend, die beiden anderen sitzend; links vom mittelsten ist noch ein Stück einer vierten Person, des Abraham, erkennbar, und aus einem links befindlichen Gebäude blickt ein Frauenkopf. In dem unteren Bilde kniet rechts Abraham vor den herankommenden drei Engeln.

Heilungen überwiegen, die Parabeln spärlich vertreten sind. Die einzelnen Festbilder sind hier von derselben Ausführlichkeit wie in den grossen Kirchenmalereien, auch von demselben abgeschlossenen und abgewogenen Aufbau. Bei den Heilungen kommt Christus stets von links heran, von einigen Jüngern gefolgt. Den Schluss bilden zwei zusammengehörige, über benachbarte Seiten sich erstreckende Widmungsbilder, von denen das eine Christus und den als Bischof gekleideten Namensheiligen des Gebers, das andere den Geber Namens Johannes und die ihn führende Panagia darstellt, und auf der folgenden letzten Seite zwei gleichfalls zusammengehörige Bilder, welche die Gastfreundschaft Abraham's und die Verehrung der Engel durch ihn, also Erscheinung und Verehrung der Dreieinigkeit, zeigen.[1] Zwei der besten Bilder, die Verklärung Christi und die Erscheinung des Auferstandenen vor den Frauen, dazu als drittes die Heilung der Besessenen, mögen mittelst der beigegebenen Abbildungen (Taf. 22—24) eine Vorstellung von dem Streben und Können des Malers geben. Am vorzüglichsten gelingt ein Bild wie die Erscheinung des Auferstandenen, das eine schöne Einzelgestalt, durch Symmetrie und Einfachheit der Umgebung noch gehoben, zu voller Wirkung kommen lässt.[2] Die Stimmung ist stets weihevoll, die Geberden sind von Würde getragen, der Gewandfall zeigt schöne Linien. Nur die Landschaft ist wenig beachtet und erfreut höchstens, wie in den Bildern der Geburt und Verklärung, durch zarte, im Vordergrund spriessende Pflänzchen, in der Parabel vom armen Lazarus durch die blühende, das Paradies andeutende Baumgruppe hinter Abraham, oder bei der Erscheinung des Auferstandenen durch zwei in der Abbildung allerdings wenig sichtbare grosse Bäume. Das Christus-Ideal ist besser aus den Abbildungen als nach Worten zu beurtheilen. Auch in voller Vorderansicht ist die Symmetrie des regelmässigen Gesichtes Christi durch leichte Verschiedenheit der Haarbehandlung gemildert. Würde und Milde sind die bei ihm gleichmässig zum Ausdrucke kommenden Charakterzüge. Er trägt blaues Gewand und blauen Mantel, ersteres oben an dem sichtbar werdenden rechten Aermel mit golden- und braungestreiftem Besatz, hat Kreuznimbus und pflegt in der einen Hand eine Rolle zu halten, mit der anderen zu segnen. Die Apostel sind ohne Heiligenscheine dargestellt, ausser bei der Verklärung, bei welcher sie unter der Einwirkung des gött-

[1] Diese Bilder wurden auf S. 170—172 erwähnt.

[2] Das gleiche Bild findet sich schon in der für Basilios I. (867—886) gefertigten Pracht-Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Paris", S. 205, Bordier, „Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale", S. 68).

lichen Lichtes stehen. Den Bildern glaubt man anzusehen, wie freudig der Maler sie geschaffen hat.

In einem Tetraevangelon ungefähr gleicher Grösse zu Dionysiu (Nr. 4)[1], das nach paläographischem Urtheile dem 12. oder 13. Jahrhundert entstammt, ist der Schmuck wie zumeist nur auf wenige Stellen, den Anfang des Ganzen und der einzelnen Evangelien, beschränkt; dabei sind Bild und Ornament gleich stark vertreten. Die Hauptinitialen werden, wie schon in einem früher erwähnten Falle, zu Figürchen, und diese übertreffen die grossen Bilder wieder merklich an Feinheit der Malerei.[2] Die Kopfleisten sind quadratische, umrahmte, mit Eck- und Nebenblättern, sowie oben und an den Seiten mit Vögeln geschmückte Goldfelder, gefüllt mit mannichfachen bunten Blattranken, welche sich zu einem grossen kreuzförmigen Ornamente ordnen und gern bunte Kreuzblümchen aufnehmen. Zu Anfang schildert ein Bild, wie Moses kniend die Gesetzestafeln von der Hand Gottes empfängt.[3] Darauf folgt die Einleitung des Eusebius zu den Kanones. Die erste Seite derselben weist in der Mitte ein kreuzförmiges Feld mit den ersten Zeilen auf, in den beiden oberen Ecken zwei Schreibende, in den beiden unteren bunte Blattranken; die vier folgenden Seiten, welche die begonnene Einleitung zu Ende führen, sind von buntem, aus Füllhörnern kommendem Rankenwerk auf Goldgrund umfasst. Der Schmuck der nun folgenden Kanones zeigt Säulen aus Verde, Rosso und, man möchte sagen, Azurro antico, an den Kapitälen mit Thieren, darauf ein buntes Rankenfeld mit Goldgrund, von Thieren gekrönt; Affen, Papageien, Elefanten werden unter anderem mit abgebildet. Von den Evangelisten, deren jeder ein Bild erhält, sind Matthäus und der stehend dem Prochoros dictirende, nach dem geöffneten Himmel sich umsehende Johannes herkömmlicherweise alt dargestellt. Als Hauptinitialen zu Anfang der Evangelien kehren die Evangelisten nochmals wieder, mit Ausnahme des Markus, an dessen Stelle als A (Ἀρχή) ein an einer Ranke hinaufkletternder Fuchs erscheint: Matthäus, diesmal noch in jungen Jahren mit braunem Haare, steht aufrecht und bildet mit den gerundeten Armen, die ein goldgebundenes Evangelium halten, die obere, mit dem flatternden Mantelende die untere Schwingung des B (Βίβλος γενέσεως), dem sein Körper zum Grundstriche dient; Lukas, gleichfalls ein junger Mann, steht und schreibt in das Evangelium, das zum mittleren Striche des E (Ἐπειδή) wird, und mit welchem sein vorgeneigter Oberkörper und die basisbildende Blattranke sich so ungesucht

[1] Es misst $17\frac{1}{2}$: 26 Centimeter.
[2] Vgl. S. 205 fg.
[3] Dieses Bild wurde mit seiner Unterschrift auf S. 188 erwähnt.

zur Buchstabenform verbinden, dass man die Absicht nicht merkt; auch Johannes hat sich ahnungslos in der gewünschten Weise hingestellt, indem er mit Oberkörper und Arm den oberen und mittleren, sein ihm zu Füssen sitzender Schüler Prochoros aber den unteren Querstrich des E ('Εν ἀρχῇ) bildet. Die herrschenden Farben sind blau, grün und violett, die Gewandfalten sind, was bei Initialen, die sonst oft ganz golden sind, nicht fern liegt, mit feinen Goldlinien eingetragen. Die Figürchen, nur 4 Centimeter hoch, sind in ihren leuchtenden Farben mit staunenswerther, unübertrefflicher Sauberkeit und Feinheit ausgeführt.

Nach diesen zwei besonders schönen Tetraevangelon-Handschriften seien noch einige andere an zweiter Stelle erwähnt, die gleichfalls noch dem in Betracht kommenden Zeitraume, ungefähr dem 12. Jahrhundert, angehören mögen.

Zunächst ein schon mehrmals erwähntes Tetraevangelon zu Watopädi (Nr. 694)[1], das wieder wie das letztbeschriebene die Initialen der Evangelien-Anfänge zu Figürchen werden lässt, aber die Anregung zu denselben dem Inhalte der Schrift entnimmt: das A ist der unglaublich hagere vorwärtsschreitende Täufer, im zurückgeschwungenen Arme den Wanderstab haltend; das E des Lukas ein tiefgebückter Priester mit dem Weihrauchfasse, jedenfalls Zacharias; im E des Johannes steht ein heiliger Greis, der ein Medaillon mit der Halbfigur des Christkindes hält; diesmal ist das B eine Thierinitiale, bei der zwei Delphine, deren einer den anderen in den Schwanz beisst, die beiden Schwingungen des Buchstaben bilden. Die Kopfleisten, welche den Titel einfassen und die Form eines Π angenommen haben, sind mit ihrer Rankenfüllung auf goldenem Grunde, den Eck- und Nebenblättern und den Vögeln im ganzen gewöhnlicher Bildung, zeichnen sich aber dadurch aus, dass zwischen den Ranken vier bis fünf Medaillons eingefügt sind, welche vor dem Matthäus-Evangelium Christus, Maria, den Täufer und zwei Erzengel (mit Kugel und Speer) darstellen, vor Markus zwei Erzengel und zwei Seraphim (sechsflügelig), vor Lukas vier Seraphim, vor Johannes zwei Seraphim und zwei Paar verschlungene Throne. Die Bilder der Evangelisten sind von einfacher blauer Leiste umschlossen und nicht fein gemalt, ihre Heiligenscheine mit blauem Rankenwerke überzogen.

Ein zweites, gleichfalls zu Watopädi bewahrtes Tetraevangelon (Nr. 757)[2], das in seiner Kleinheit an die schon früher besprochenen datirten Handschriften heranreicht, hat, ähnlich wie jenes schöne Tetraevangelon zu Iwiron, Thierinitialen: beim B entspringt der Schnauze eines

[1] Es misst 15½ : 19 Centimeter und wurde auf S. 170 und 185 erwähnt.
[2] Es misst 12½ : 17 Centimeter.

Fuchses eine Ranke, das A und das erste E zeigen Vögel, beim E des Johannes stösst wie in Iwiron ein Raubvogel auf ein davonspringendes Häschen. Von den Kopfleisten ist die eine zu einem Rechteck erweitert, und in ihren Blattranken tummeln sich Vögelchen, während oben darauf wieder zwei Vögel sich einem Brunnen nähern; die übrigen sind schmale, rankengefüllte Leisten. Auch die Kanones sind geschmückt. Den einzelnen Evangelien geht je ein Doppelbild voran, gut gemalt, in breitem, mit Blattranken und Kreuzblumen geziertem Rahmen. In der unteren Bildhälfte sieht man den Evangelisten, in der oberen das Festbild der ersten Perikope, wie bereits bemerkt worden ist.[1]

Eine grosse Handschrift zu Iwiron (Nr. 2)[2] zeigt die Hauptinitialen mit bunten Kreuzblümchen besetzt. Die Kanones haben marmorirte Säulen, wieder goldenes Rankenfeld und darauf und daneben Vögelchen. Die Bilder sind von einfarbiger Leiste mit kleeblattartigem Muster umrahmt und stellen die Evangelisten dar, ausnahmsweise unter künstlerischer Behandlung ihrer Umgebung: sie sitzen zwischen zwei mit goldenen Kapitälen und Basen versehenen Säulen von Verde oder Rosso antico, über denen ein Vorhang ausgespannt und in der Weise aufgerafft ist, dass an den Seiten Menschen- oder Thierköpfe ihn tragen und in der Mitte eine Hand oder auch ein Löwenmaul ihn festhalten.

Zwei andere Tetraevangela sind deshalb merkwürdig, weil sie die Evangelisten-Symbole, die sonst gewöhnlich ganz fehlen, in sonderbarer Ordnung aufweisen. Das eine, zu Watopädi (Nr. 713)[3], verzichtet bei Matthäus auf ein Symbol, gibt aber dem Markus den Adler, dem Lukas den Stier, dem Johannes den Löwen[4]; im übrigen hat sich der Maler desselben auch durch bedeutende Anzahl, freilich nicht zugleich durch sorgfältige Ausführung der Festbilder aus dem Leben Christi hervorgethan.[5] Das andere, zu Dochiariu (Nr. 52)[6], besitzt nur noch zwei Evangelisten-

[1] Auf S. 185 fg.

[2] Die Handschrift misst 26 : 34 Centimeter.

[3] Es misst 17 : 23½ Centimeter.

[4] Nach der Auffassung des Irenäus: Kraus, „Real-Encyklopädie“, Bd. I, S. 456.

[5] Die Festbilder sind auf S. 186 angegeben. Zu erwähnen sind noch zwei Bilder von Tetramorphen. Die Anordnung der Bilder ist folgende: (Bl. 14--19) Matthäus, Geburt (Beischrift in Versen „ὅραμα φρικτόν, φρῖξον ὧδε πᾶς βλέπων, Χ(ριστὸ)ς βροτωθεὶς ἐν φάτνῃ κεῖται βρέφος“), Taufe (Beischrift „σῶτερ, κατελθὼν εἰς μυχοὺς Ἰορδάνου, εἵλκυσας ἡμᾶς ἐκ βυθοῦ τῶν πταισμάτων“), Verklärung, Darbringung, Tetramorph (Beischriften „ᾄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα, λέγοντα“), Beweinung, Kreuzigung (Beischrift „ὢ φρικτὸν ἔργον, ὢ καταπληκτὸς θέα, θ(εὸ)ς δι' ἡμᾶς ὡς βροτὸς πάσχει ξύλῳ“), Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest; (Bl. 129 fg.) heiliger Adler mit Buch (sonderbarerweise Beischrift „ὁ ἅ. Μάρκος“), Tetramorph, Markus; (Bl. 201 fg.) Verkündigung, heiliger Stier, Lukas; (Bl. 321 fg.) Erweckung des Lazarus, Palmtragung, heiliger Löwe, Johannes.

[6] Es misst 15 : 18½ Centimeter.

bilder, während ihm die anderen beiden abhanden gekommen sind: dem Matthäus ist in einem besonderen Bilde ein Vogel, vielleicht der Adler, dem Lukas der Stier gegenübergemalt[1]; die Bilder haben blauen Grund und sind von eckblattloser rother Leiste umschlossen, die Initialen sind spärlich mit Ranken besetzt, die Kopfleisten mit Ranken oder Kreuzmustern gefüllt und mit Eckblättern oder Eckschleifen versehen.

Auch die Betrachtung dieser künstlerisch minder begünstigten Tetraevangela ist nicht ohne Nutzen. Sie lässt die Beliebtheit der ganzen Schmuckweise erkennen, benimmt den Initialbildungen der beiden prächtigsten Handschriften ihre vereinzelte Stellung und bringt manche neue Einzelheit zum Vorschein.

Die **Evangelia** sind ebenfalls gern mit Schmuck versehen worden. Für sie ist ein ansehnliches Format, Folio oder Quart, beliebt gewesen. Damit hängt auch die beträchtlichere Grösse der Bilder zusammen, welche leicht eine geringere Feinheit der Malerei im Gefolge hat.

Ein Evangelion zu **Iwiron** (Nr. 1)[2] ist in Uncialen geschrieben und hat dadurch das Aussehen hohen Alters, stammt aber wahrscheinlich erst aus dem 11. Jahrhundert. Die Initialen sind gross und mit hervorquellendem blattartigem Schmuck versehen, der an den Enden spitz aus-

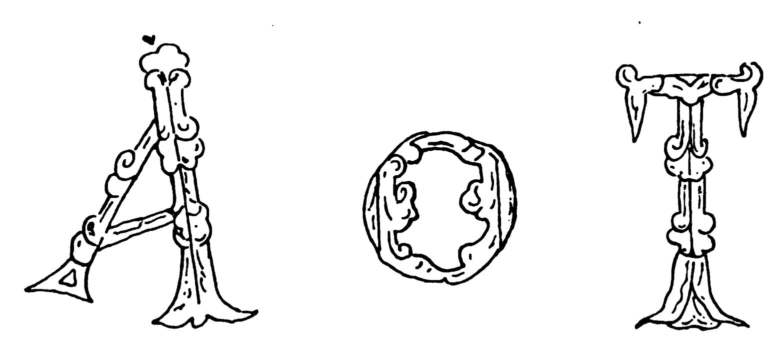


Fig. 17. Initialen aus Iwiron Nr. 1.

läuft. Die grossen Kopfleisten sind abwechslungsreich behandelt, indem sie die Gestalt eines Quadrats mit für den Titel ausgespartem Quadrat oder Vierpass oder eines grossen O oder Π annehmen und entweder bunte, golden umrissene Blattranken auf blauem Grunde oder die gewöhnliche buntblätterige blaue Ranke auf goldenem Grunde zeigen; sie füllen ungefähr

[1] Ob auch diese Auffassung des Matthäus-Symbols literarisch begründet ist, weiss ich nicht. Vogel und Stier haben Heiligenschein und bringen je ein goldenes Buch. Ersterem ist ƧITO (mir räthselhaft), letzterem BOC beigeschrieben.

[2] Es misst 27 : 40 Centimeter.

die halbe Seite. Das Bild der Auferstehung ist noch vorhanden, während das der Himmelfahrt herausgeschnitten ist; es folgen diejenigen der Geburt, Taufe, Darbringung, Verklärung (Taf. 25) und des Entschlafens Mariä.[1] Die Bilder nehmen die ganze Seite oder doch den grössten Theil derselben ein, sind etwa 20 Centimeter breit und 22—29 hoch, bei 10—15 Centimeter Höhe der Hauptfiguren. Eine Goldleiste mit rothem Saume und mit rothen Kreuzblättchen an den Ecken dient zur Umrahmung. Die Gesichter und Formen lassen die sonstige Weichheit vermissen, die ihnen durch Stärke der Linien, Fehlen der Uebergänge von Licht und Schatten und zu starke Angabe der Pupillen genommen ist; auch ist die Landschaft nicht, wie sonst zuweilen, mit zierlichen, leicht vertheilten Pflänzchen verschönt, sondern kahl oder höchstens in gerader Linie mit einer Pflanzenreihe besetzt. Danach ist diesem Werke technische Güte nicht nachzurühmen.

Einige andere Evangelia jüngeren Aussehens, in Minuskeln geschrieben, seien hier angereiht, obwol auch ihre Entstehung vorläufig nicht einer

[1] Eine Beschreibung der Bilder möge folgen: 1) Auferstehung (ἡ ἀνάστασις), als Höllenfahrt. Christus, von blauer Luft umflossen, steht auf einer nackten (ausgekratzten) Figur, dem Bösen, der rücklings über der schwarzen Höhle liegt. Die goldenen Thürflügel liegen am Boden. Links von der Höhle kniet ein greiser Mann, rechts eine Frau, die Hände erhebend. Links sind ferner drei heilige Gekrönte, die auf Christus hinweisen, rechts vier andere Männer, von denen der unterste Heiligenschein hat und segnet. Oben schweben zwei Engel über zwei Bergesgipfeln. 2) Geburt (ἡ γέννησις τοῦ σρς, d. i. σωτῆρος). In der Höhle steht die gemauerte Krippe, darin liegt das Kind, Ochs und Pferd (vielleicht Maulthier) schauen hinein. Davor liegt rechts Maria. Der Himmel entsendet einen weissen Strahl; neben diesem erscheinen drei Engel, deren rechts befindlicher den Hirten verkündigt. Joseph sitzt links vorn, den Kopf aufstützend, vom Hauptvorgange abgekehrt, sich aber jetzt danach umsehend. Rechts von ihm, vorn in der Mitte, naht sich ihm ein Hirt und wird das Kind gebadet. Die Magier fehlen. 3) Taufe (die Beischrift fast ganz verlöscht). Christus ist bis an die Schultern vom Wasser umspült und erhebt die Rechte zum Segen. Links steht der Täufer, ihm die Hand auf den Kopf legend; rechts stehen zwei Engel und halten Gewänder bereit. Der Himmel hat sich aufgethan und die Taube herabgesandt. Meer und Jordan fehlen. 4) Darbringung (ἡ ὑπαπαντή). Vor dem Altar links Joseph mit zwei Tauben und Maria mit dem Kinde; rechts Simeon und Anna, letztere mit dem zusammengerollten Zettel in der Linken, die Rechte erhebend. Simeon streckt die Hände aus, das Kind aufzunehmen, und dieses strebt ihm entgegen. 5) Verklärung (ἡ μεταμόρφωσις, Taf. 25). Die drei Hauptpersonen, deren jugendliche, rechts eine Marmortafel hält, also Moses ist, sind von blauer Luft umflossen. Von Christus geht ein weisser Lichtschein aus, sechs Strahlenbüschel entsendend, von denen drei die zu Boden fallenden Jünger treffen. Nebenscenen fehlen. 6) Entschlafen der Gottesmutter (ἡ κοίμησις τῆς Θκου, d. i. Θεοτόκου). Die Heilige liegt mit geschlossenen Augen auf der Bahre. Einer der Apostel, ein Greis, beugt sich zu ihr nieder, ein zweiter, links, schwingt das Rauchfass, ein dritter, rechts, beugt sich auf ihre Füsse herab; die übrigen neun kommen trauernd herbei. Hinter der Verstorbenen steht Christus und reicht einem herbeifliegenden Engel die heilige Seele. Das Aufschweben zum Himmel und die Judenscene fehlen.

bestimmten Zeit zugewiesen werden mag. Sie werden dem 12. Jahrhundert entweder angehören oder doch nahestehen.

Ein schönes Evangelion zu Russikon (II oder IX, 6, 2) ist durch seinen Reichthum sowol an Initialfigürchen wie an Bildern sehr bemerkenswerth.[1] Letztere sind von einer einfarbigen Leiste, in der eine oder zwei Treppenlinien auf- und abführen, umrahmt. Erstere lassen gleich beim Aufschlagen der Seite den Inhalt der betreffenden Perikope erkennen. Wie die beiden Initialen E (Εἶπεν ὁ κύριος) und T (Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ) am häufigsten vorkommen, so sind sie auch am häufigsten ausgezeichnet worden. Einmal heilt Christus den Blinden, dann wieder heilt er die zwei Besessenen, beide male ist er zum Grundstriche des T verwendet; ein anderes mal, bei der Perikope des Lazarus-Sonnabends, bildet Lazarus, in sein Leichentuch gewickelt, denselben Grundstrich; wieder ein anderes mal benutzt Zachäus denselben als Baum und sitzt darauf, während Christus unten steht. Im E sitzt einmal (am 5. Lukas-Sonntag) ganz bequem der Reiche, während der arme Lazarus auf Krücken herankommt, ein anderes mal (am 3. Fasten-Sonntage) sitzt Christus darin, segnend. Ausser solchen figurirten Initialen sind auch andere Bildungen verwendet, gewöhnliche und Thierinitialen, z. B. ein aus fünf Fischen zusammengesetztes E oder ein T, das aus einem unten liegenden Thiere hervorwächst. Die Anfangs-Kopfleiste, in der Mitte mit ausgespartem Vierpass für den Titel, mit Eck- und Nebenblättern, zu oberst mit Vögeln, die aus einem Brunnen trinken, hat nichts Ungewöhnliches. Wie die Initialfigürchen, so sind auch die wirklichen Bilder in beträchtlicher Anzahl vorhanden.[2] Die Evangelisten sieht man vor ihren Perikopenfolgen abgebildet. In der Kopfleiste des 1. September, an welchem Simeon der Stylite gefeiert wird, sitzt dieser auf einer Säule, während jemand sich ihm nähert.[3] Später folgen, einzeln über den Titeln ihrer Tage stehend, der heilige Demetrius, die heilige Barbara als Orantin, der heilige Panteleimon u. a. Dazwischen sind ganzseitige Bilder grosser Kirchenfeste angebracht: die Kreuzerhöhung, der Tempelgang Mariä, die Geburt, die Taufe, die Darstellung Christi, die Begegnung, die Verkündigung, ferner die Geburt des Täufers und die Verklärung Christi. Diesen Festbildern mit Ausnahme der Kreuzerhöhung, Begegnung und Verkündigung gehen ebenso wie einem Bilde, in welchem Christus den Anargyren Kosmas und Damian Rollen aus dem Himmel zu reichen scheint, Bilder voraus, welche

[1] Es misst 23 : 30 Centimeter.

[2] Die einen wie die anderen wurden auf Seite 190 kurz erwähnt.

[3] Vgl. die Darstellung desselben Gegenstandes in einer anderen Handschrift auf Taf. 26.

verwandte Scenen schildern: vier von den Anargyren vollzogene Heilungen, den Gang der Aeltern Mariä mit dem Kinde in Begleitung von sieben lichttragenden Kindern gewiss zum Tempel hin (den man aber hier nicht sieht), die Hirten auf dem Felde, Christus und Johannes, die sitzende Panagia mit Simeon, der dem Kinde die Arme entgegenstreckt, den Engel im Tempel vor Zacharias. Nur in dieser einen Handschrift sind die Festbilder mit solchen gleichsam einleitenden Bildern versehen worden.

Ein Evangelion zu Esphigmenu (Nr. 19)[1] zeigt in der ersten Initiale einen sitzenden, vorwärts weisenden Greis, der ausdrücklich als Johannes bezeichnet ist. Weder die rankengefüllten goldenen Kopfleisten mit den sich einem Brunnen nähernden Vögeln darauf, noch die wenig fein ausgeführten Evangelistenbilder, die von blauer, mit weisser Treppenlinie gefüllter Leiste umrahmt sind, weisen Besonderheiten auf.

Einige Evangelia zu Dionysiu (Nr. 2, 13, 20) und Lawra haben nur wenige, gleichwol nicht interesselose Bilder, die schon bei früherer Gelegenheit erwähnt worden sind.[2]

Unter den genannten Evangelion-Handschriften ist besonders jene zu Russikon wegen des Interesses, das ihre zahlreichen Bilder besitzen, rühmend zu erwähnen, wiewol sie der künstlerischen Ausführung nach nicht an die schönsten Tetraevangela heranreicht.

Auch auf nichtbiblischem Gebiete sind hervorragende Werke zu verzeichnen.

Von den beiden Menologien, welche vorhanden sind, gehört, der Schrift nach zu urtheilen, das eine dem 11., das andere dem 12. Jahrhundert an. Beide sind Foliobände. Das eine, ältere, jenes zu Esphigmenu (Nr. 14)[3], besitzt schon in seinen Initialen und Kopfleisten den Reiz grosser Mannichfaltigkeit. Letztere sind quadratisch oder rechteckig, mit eingeschriebenem Viereck oder Vierpass, mit Eck- und Nebenblättern und Thierschmuck, der aber nur einmal, aus Pfauen zu Seiten eines Brunnens bestehend, oben angebracht ist, sonst Medaillons in den Ecken der Kopfleiste einnimmt (Taf. 26). Der Thierschmuck ergreift wieder theilweise die

[1] Es misst 24 : 34½ Centimeter.

[2] Auf S. 170 fg., 189 fg. Das S. 171 erwähnte Widmungsbild zu Anfang eines Quart-Evangelion zu Lawra hat folgende Beischriften, die als Verse zu lesen und als Zwiegespräch zu fassen sind: neben der Gottesmutter, zu deren Füssen der Geber liegt (eine über diesem befindliche Beischrift ist leider nicht mehr lesbar) „τὸ ...μα (wol σχῆμα) πάντα τὸν σκοπὸν δηλοῖ, τέκνον, πρέσβιν με πρὸς σὲ καὶ μεσίτην δείκνυον, τοίνυν βράβευσον κειμένω μοι πρὸς πόδας βίβλω γραφῆναι τῶν δικαίων, υἱέ μου, ἀνϑ' ὧν ἐμῶ προσῆξε τῶ ναῶ τόδε“; zwischen Christus und seiner Mutter „† ὦ μ(ῆτε)ρ ... (etwa οἶσω?) παντελῆ σωτιρίαν“; und wieder neben ihr „ἀπευχαριστῶ σῶ κρατεῖ, ϑ(εο)ῦ λόγε“.

[3] Es misst 25½ : 38 Centimeter.

Initialen, von denen ein aus Fuchs und Schlange, die sich aufgerichtet haben und einander bedrohen, gebildetes B erwähnt sein mag. Hauptschmuck sind aber auch hier die Bilder. Sie haben Goldgrund, sind von schmaler eckblattloser Leiste umsäumt und füllen ganze Blätter, welchen die seltene Auszeichnung purpurner Färbung zutheil wurde. Sie stellen je vier Scenen gefeierter Heiliger aus der Zeit von September bis December dar, denen sich vier auf Weihnachten bezügliche Bilder anschliessen.[1] Den Anfang bildet Simeon der Stylite (Taf. 26); den Schluss eine Weihnachts-Homilie des Johannes Damascenus, geschmückt mit über 80 schmaleren Bildern neben dem Texte, welche gleichfalls Goldgrund, aber keine Purpur-Umgebung haben. Die Figuren sind von lebhafter Geberdensprache, nicht immer gleichem, oft gestrecktem Körperbau, mit zu stark angegebenen Gewandfalten. Der Maler deutet die Landschaft nur nothdürftig an, meist ohne Abwechselung in Farbe und Form, auch ohne Belebung durch Pflanzen, und ist in Wiedergabe des Gesichtsausdrucks nicht bis zu den seelischen Regungen vorgedrungen.

Das andere Menologion, zu Dochiariu (Nr. 5)[2], ist gleichfalls reich geschmückt. Die Kopfleisten sind schmale, mit Eckschleifen versehene Goldleisten, durch Kreise, Halbkreise, senkrechte oder Zickzacklinien in kleinere Abtheilungen zerlegt, welche mit bunten drei- oder mehrtheiligen Blättern gefüllt sind. Die Initialen sind oft bunt, mit aufgelegten Blättchen und blattförmigen Enden. Andere male nehmen sie Menschen- oder Thiergestalt an, nicht in mannichfacher Zusammensetzung mehrerer Gestalten, sondern in passender Verwendung einer einzigen: als A wird einmal ein aufgerichteter Löwe verwendet, der mit seinem Schweife den ihm zur Stütze dienenden Stab umschlingt, ein anderes mal ein Bauer mit Grabscheit, ein drittes mal ein Sägender; als K erscheint ein aufrecht marschirender Bär, der mit dem einen Hinterbeine ausschreitet und einen Speer schräg aufwärts hält, oder ein von der Seite gesehener Adler auf einer Kugel; ein anderer Adler, mit links gewandtem Kopfe, sonst von vorn gesehen, füllt ein O. Die Bilder sind durchschnittlich etwa 7—9 Centimeter hoch und breit, haben keinen goldenen, sondern gewöhnlich blauen, selten rothen oder grünen Grund und sind umrahmt von rother, goldgesäumter, eckblattloser Leiste, deren weisse Einzeichnung in dem Wechsel von Strichen und zwei Punkten die Herkunft von einer

[1] Sie gelten den folgenden Heiligen: Simeon Stylites; Eustathios; Artemios; Arethas; Menas, Hermogenes und Eugraphos (ausnahmsweise sechs Scenen); Eustrathios, Eugenios, Mardarios und Orestes. Die vier Weihnachtsbilder sind auf S. 192 angegeben.

[2] Es misst $24\frac{1}{2}$: 32 Centimeter.

Perlschnur ahnen lässt. Sie stellen selten, nur bei dem Apostel Philippus (Taf. 27) und dem Papst Clemens, Scenen, einmal ein Martyrium, sonst Einzelfiguren von Heiligen dar[1], letztere stehend zwischen wenigen, symmetrisch vertheilten und symmetrisch gewachsenen Pflanzen auf geradlinig abschliessendem Erdboden, mit stark angegebenem Gewandfalle und ohne Feinheit im Ausdrucke.

Die Homilien des Gregor von Nazianz zu Russikon (II oder IX, 1, 14) gehören vielleicht auch dieser Zeit an.[2] Sie enthalten grössere und kleinere Bilder. Erstere, wie die Auferstehung, das Pfingstfest, die Taufe, bei welcher die Taube den Oelzweig im Schnabel trägt, gehen der betreffenden Homilie voran und haben Goldgrund; letztere sind ohne Goldgrund am Rande beigefügt und schildern in der Taufrede unter anderem die antike Götterwelt, Kronos und Rhea, Zeus, Aphrodite u. s. w., aber alle mit Ausnahme des Orpheus in so natürlicher, unbefangener Weise, dass man keineswegs an antike Darstellungen erinnert wird und ohne Erklärung nicht ahnen würde, wen der Maler hat abbilden wollen.

Den Miniaturwerken biblischen Inhaltes, unter welchen zwei ganz hervorragende und viele gleichfalls sehr beachtenswerthe sich befinden, reihen sich die soeben betrachteten kirchlichen Werke an. Die einen wie die anderen tragen wesentlich dazu bei, eine Vorstellung von der Malerei des Zeitalters, das sie hervorgebracht hat, gewinnen zu lassen.

Der Reichthum an erhaltenen Werken aus dem 11. und 12., theilweise vielleicht noch dem 13. Jahrhundert lässt für diese Zeit eine umfassendere Beurtheilung der herrschenden Kunstanschauungen zu, als es für die frühere Zeit bei der sehr geringen Zahl damaliger Miniaturwerke möglich war.

Bild und Schmuck wirken nebeneinander, keinem ist die ausschliessliche Herrschaft überlassen. Die Vorliebe für die bildliche Darstellung schafft Handschriften von bedeutendem Bilderreichthum: den Octateuch zu Watopädi, das schöne Tetraevangelon zu Iwiron, ferner die datirten kleinen Handschriften des 11. Jahrhunderts, die beiden Menologien, und die Homilien zu Russikon. Sie greift auch gelegentlich auf ornamentales Gebiet über, wenn Initialen zu reizenden Figürchen umgeschaffen oder Kopf-

[1] Apostel Philippus (Einzelfigur und Scenen), Gregor (Thaumaturgos), Platon, Amphilochios, Gregor von Akragas, Catharina, Papst Klemens (Einzelfigur), Petrus von Alexandrien, Merkurios, Mönch Alypios, Jakobos Perses (ausnahmsweise sein Martyrium), Stephanos Neos, Apostel Andreas, Johannes Chrysostomos, Prophet Abdias (Obadja), Mönch Gregor von Dekapolis, Cäcilie (ihr Bild ist herausgeschnitten), Papst Clemens (Scenen). Vgl. S. 192.

[2] Der Band misst 20 : 23 Centimeter. Vgl. S. 194.

leisten mit Medaillon-Halbfiguren besetzt werden. Ausnahmsweise hat sie im Octateuch so gut wie die Alleinherrschaft, während das blosse Schmuckwerk fast gänzlich zurücktritt. Umgekehrt hat letzteres die Alleinherrschaft in jenen Handschriften, in welchen Initialen und Kopfleisten, aber keine Bilder angebracht sind, von denen nur eine, der Band zu Ajiu Pawlu, erwähnt wurde.[1]

Die Bilder lassen manchmal erkennen, dass eine Kunstweise von besonderer Eigenart, antikisirenden Charakters, vorhanden war, welche der Maler sich aneignen konnte, wenn sie ihm zusagte. Eine solche antikisirende Strömung ist in zwei Psaltern aus dem Ende des 11. Jahrhunderts und im Buche Josua des Octateuchs zu bemerken, wo sie sich in mehrfacher Weise, in der Freude an der Landschaft, an Idealgestalten und an augenfälliger Körperhaltung offenbart. Aber die Gleichförmigkeit der Berglandschaft, mindestens in dem einen Psalter, und die Seltenheit der Idealgestalten wie auch der theatralischen Geberden sind hier Zeichen dafür, dass jene Strömung zur Zeit nicht in voller Stärke bestand, sondern in Abnahme begriffen war; und die Seltenheit der Werke, welche eine solche überhaupt erkennen lassen, zeigt ferner, dass ein so enger Anschluss an die antikisirende Kunstweise überhaupt nur eine Ausnahme bildete. Fast sämmtliche Werke sind vielmehr in einem Stile geschaffen, welcher der alten, von der Antike herkommenden Ueberlieferung allerdings bedeutende Vortheile, ein ausgebildetes Schönheitsgefühl und eine beträchtliche Beherrschung der Formenwelt, verdankt, aber das Ererbte sichtet und mit Auswahl zur Wiedergabe eigener Empfindung verwerthet: was dieser nicht sympathisch ist, wird vernachlässigt, was ihr zusagt, wird ausgebildet.

Die von jenen älteren Charakterzügen im ganzen freie Kunstweise, in welcher diese Zeit zumeist schafft, ist keine einförmige. Ziemlich in jeder Beziehung bestehen in den Bildern mancherlei künstlerische Auffassungen nebeneinander. Der Luftton ist gewöhnlich, manchmal auch der Erdboden (Pantokratoros Nr. 234, Dionysiu Nr. 8 vom J. 1133), dem glänzenden Goldgrunde gewichen. Ersterer behält aber doch zuweilen das Blau des Himmels (Watopädi Nr. 610, Josuabilder des Octateuch, Dochiariu Nr. 5 und 52), oder nimmt zur Abwechselung andere Farben an (Watopädi Nr. 610, selten im Octateuch, Dochiariu Nr. 5), oder bleibt überhaupt farblos (Octateuch). Bei der Figurenmalerei wird Gold, abgesehen vom Heiligenscheine, nur in seltenen Fällen verwendet, sei es zum Gewande (Octateuch) oder zur strahlenden Rüstung (Josua des Octateuch) des

[1] Auf S. 183 in Anm. 2.

Helden der Darstellung, sei es zur ornamentalen Wiedergabe der Gewandfalten bei Initialen (Dionysiu Nr. 4), die als solche an Goldverzierung gewöhnt sind. Die Gestalten sind manchmal von schlanker Bildung (Watopädi Nr. 609 und 610), haben aber andere male, und zwar in den besten Werken (Octateuch, Iwiron Nr. 5), das natürliche Ebenmass. Die Sorgfalt der Ausführung kann in Bildchen kleinsten Massstabes zu ausserordentlicher Feinheit gesteigert werden (Pantokratoros Nr. 49 und 234, Dionysiu Nr. 4), erfährt aber diese Steigerung durchaus nicht immer, sondern hält für gewöhnlich ein mittleres Mass ein (Octateuch, Iwiron Nr. 5), das jedoch auch nicht stets erreicht wird (Iwiron Nr. 1). Von ihr bedingt ist die Fähigkeit, den Gestalten einen seelischen, milden Ausdruck zu verleihen.

Der Mannichfaltigkeit der Behandlung im einzelnen steht eine gleichmässigere Gesammtbehandlung der Bilder ausgleichend und einigend gegenüber. Im Mittelpunkte des Interesses steht der Mensch. Seine landschaftliche Umgebung ist so zur Nebensache geworden, dass sie höchst selten noch den Blick auf sich zieht, meist nur geringen, dabei doch manchmal noch reizvollen (Pantokratoros Nr. 234, Iwiron Nr. 5) Pflanzenschmuck aufweist, und auch wol wie das Blau des Himmels, nur nicht so häufig wie dieses, dem Goldgrund zu Liebe ganz fortbleibt (Pantokratoros Nr. 234, Dionysiu Nr. 8 vom J. 1133). Am Menschen hat besondere Lebendigkeit nur selten das Gefallen des Malers gefunden (Buch Josua des Octateuch, Watopädi Nr. 609); dagegen beherrschen Ruhe und Würde in der Regel die Stimmung, wie sie auch dem kirchlichen Inhalte und der kirchlichen Bestimmung der Werke vorzüglich angemessen sind. In technischer Hinsicht sind Deckfarben, stark leuchtend, feinkörnig und körperhaft, in durchgängigem Gebrauche.[1]

Den einheitlichen Eindruck fördert auch die allgemeine Behandlung des Schmuckwesens. Diejenigen Elemente, welche am regelmässigsten vorkommen und den Eindruck häufig bestimmen, sind Gold, farbige Blattranken, und als eine Einzelheit leichte Eck- und Nebenblätter. Letztere, ein räumlich geringfügiges Element, sind künstlerisch von Bedeutung, indem sie den Schmuck über die farblose Umgebung hin ausklingen lassen und ihm hierdurch das Massige nehmen und Leichtigkeit verleihen; in gleicher Weise wirken bei den Bildern die an den Ecken angebrachten Diagonalstriche oder Kreuzblättchen. Goldgrund wird mit

[1] Nur wenn einmal nichtkirchliche Handschriften, der Verständlichkeit ihres Textes zu Liebe, einer Illustration gewürdigt wurden, fand man weniger gute oder leichter aufgetragene Farben genügend. So in den Karten des Ptolemäus in Watopädi und den Pflanzenabbildungen des Dioskorides zu Lawra, die auf S. 168 angeführt wurden.

Vorliebe allen grösseren Feldern, den Kopfleisten und den Bogen- oder Giebelfeldern der Kanones, gegeben. Die Blattranke ist das häufigste Ornament. Sie überzieht zumeist die Felder der Kopfleisten und Kanones, auf deren goldenem Grunde die blaue Ranke mit grünen und rothen Blättchen und feinster weisser Einzeichnung in ihrer wirksamen Farbenvertheilung und geschmeidigen Linienführung die grösste Beliebtheit hat. Die Initialen, ganz oder theilweise golden, sind gern mit Rankenansätzen versehen, nähern sich auch manchmal selbst der Rankenform oder enden, mit mehrtheiligen Blättchen und Kreuzblümchen belegt, in zugespitzte Blattornamente. Thierschmuck ist verhältnissmässig am häufigsten in den Kanones anzutreffen, auf deren buntem, rankengefülltem Goldfelde gern ein Paar Vögel neben einem Brunnenbecken sitzen. Manchmal haben die Kopfleisten sich denselben Schmuck, theilweise in derselben Verwendung, angeeignet; manchmal zeigen ihn auch die Initialen. Am spärlichsten ist das lineare Ornament vertreten. Brauchbar fand man es bei der Umrahmung der Bilder, wenn dieselbe überhaupt über die blosse Andeutung, den Strich oder die einfarbige Leiste, hinausging; dann lieferte es Kreuzreihen, Rautenstab, Erinnerung an die Perlschnur und Anderes.[1] Zur Füllung von Kopfleisten wurde es, in der Form von Bandverschlingungen, nur selten (Dionysiu Nr. 8 vom J. 1133, einmal im Octateuch), zu Initialen gar nicht verwendet. Im Ornament hat demnach die Vorherrschaft die schöngeführte, buntbehandelte Blattranke; andere Elemente, Thiere, auch menschliche Figürchen, treten nur gelegentlich hinzu behufs Erzielung grösserer Mannichfaltigkeit. Im ganzen betrachtet kann das Schmuckwerk zwar in den Kanones über ganze, in den Kopfleisten über halbe Seiten sich ausdehnen, bleibt aber, sobald es mit Bild oder Text in enge Verbindung tritt, in den Initialen und der Bilderumrahmung, auf mässige Ausdehnung beschränkt. Die geschmückten Theile einer Handschrift meiden eine auffällig verschiedene Behandlungsweise und nähern sich einander gern, Kopfleisten und Kanones, Kopfleisten und Initialen, durch verwandte Bildung, wie sie auch sämmtlich durch Verwendung des Goldes einander und den Goldgrund-Bildern nahe treten. Sinn für Harmonie der Farben und der Formen ist den Künstlern eigen gewesen, im ornamentalen wie im figürlichen Theile ihrer Aufgabe.

Die künstlerische Behandlung der Handschriften lässt erkennen, dass bei ähnlicher Grundanschauung eine weitgehende Freiheit alles Einzelnen geherrscht hat. Die Werke der beiden ersten Jahrhunderte des Jahrtausends haben an sich einen hohen künstlerischen Werth und sind

[1] Vgl. S. 207, 219, 227—230.

darüber hinaus von geschichtlicher Bedeutung, weil sie zeigen, was diese Zeit von künstlerischen Leistungen der vorhergehenden angenommen oder aufgegeben, was sie selbst geleistet, und was sie der folgenden Zeit überliefert hat.

3. Das 13. und 14. Jahrhundert.

Die vergangene Zeit war der Kunstentfaltung günstig gewesen, die kommende war es nicht. Sie war auf byzantinischem Boden von inneren und äusseren Kämpfen erfüllt. An der geringeren Kunstpflege in den Klöstern trägt freilich nicht die Theilnahme an den unmittelbaren Leiden dieser Kämpfe, der zweimalige Einbruch kriegerischer Truppen in das Klosterland um 1300[1], die Schuld; vielmehr waren die vorhergehenden und folgenden Zeiten dem Klosterleben günstig, indem sie die bestehenden Klöster noch um ein Drittel vermehrten.[2] Wohl aber wird dafür eine allgemeine Abnahme künstlerischer Bildung in dem ganzen Reiche verantwortlich zu machen sein, welche ihrerseits durch den Verfall der Ordnung und des Wohlstandes gefördert war.

Während der Athos aus den vorhergehenden zwei Jahrhunderten eine grosse Anzahl bilderreicher und schöner Handschriften besitzt, hat er aus den folgenden, falls nicht einige der frühergenannten erst ihnen angehören, keine gleichwerthigen aufzuweisen.

Vor allem gibt wieder eine Reihe datirter Handschriften Kunde von der Kunstübung dieser Zeit.

Die aus den ersten etwa hundert Jahren, dem 13. Jahrhundert und dem Anfange des 14., stammenden Handschriften sind noch von sorgsamer Ausführung, aber schon arm an Bildern. In Chilandari, dem Kloster serbischer Gründung, wird das serbisch-kirchenslavisch geschriebene Tetraevangelon des Patriarchen Sabas (Nr. 572) bewahrt[3]; es wird zwischen 1219 und 1236 entstanden sein, in welcher Zeit Sabas, in diesem Buche Patriarch genannt (Taf. 28), Erzbischof gewesen ist. Geschmückt ist es mit wenigen Initialen, Kopfleisten und Bildern. Die Initialen weisen stark ausgebildete, theils verschlungene Blattranken auf und sind bunt und goldgesäumt. Die Kopfleisten sind wieder grosse quadratische Felder, in der Mitte mit ausgespartem Kreis-, Quadrat- oder Vierpassfeld, mit Eck- und Nebenblättern versehen, golden und mit bunten Blattranken und Kreuzblumen gefüllt. Die Bilder der Evangelisten

[1] Vgl. S. 26, 58.
[2] Wie aus der Uebersicht auf S. 8 hervorgeht.
[3] Es misst 23 : 29½ Centimeter.

nehmen das ausgesparte Mittelfeld der Kopfleisten ein, sind auf den blossen Pergamentgrund gemalt und nur etwa 5 Centimeter hoch. Johannes erhält die Erleuchtung unmittelbar aus dem Himmel, die anderen drei Evangelisten auffälligerweise durch Vermittelung je einer hinter ihnen stehenden Mädchenfigur, welche in griechischer Beischrift mit dem slavischen Ausdrucke als Weisheit (πρεμουδροστ) bezeichnet ist (Taf. 28). Sie sind ausserordentlich fein gemalt, mit einer Freude an der Kleinmalerei, welche im Lukasbilde den goldenen Fuss des Schreibpultes zu einem Knäblein gestaltet; in den bunten Gewändern sind die Lichtstellen mittelst goldener anschwellender Linien hervorgehoben, wozu das als Rahmen dienende Goldfeld der Kopfleiste herausgefordert haben mag. Ein Neues Testament zu Watopädi (Nr. 740)[1] vom Jahre 1290 enthält die Bilder der Evangelisten und, vor der Apostelgeschichte, der Himmelfahrt, die aber leider verdorben und daher nicht mehr künstlerisch zu beurtheilen sind. Ein Tetraevangelon zu Pantokratoros (Nr. 47)[2], an dessen Schluss ohne weitere Erklärung die Jahreszahl 6809, d. i. 1301 n. Chr., steht, hat Kopfleisten und Initialen gewöhnlicher Bildung, erstere mit ausgespartem Vierpassfeld, Eck- und Nebenblättern und oben mit Vögeln, zwischen denen manchmal eine Vase steht, ferner die Bilder der Evangelisten, diese auf Goldgrund ziemlich gut gemalt und von einfacher rother Leiste umschlossen. Ein anderes, zu Watopädi (Nr. 714), im Jahre 1304 vollendet[3], zeichnet sich durch Sorgsamkeit der Schrift und des Schmuckes aus; es zeigt goldene Rankeninitialen, als Kopfleisten schmale, rankengefüllte, mit Eckblättern versehene Goldfelder, sowie die Bilder der Evangelisten, diese von rother oder blauer Leiste (mit Eckblättern) umrahmt, in welche abwechselnd Striche und Punkte, die erblasste Erinnerung einer Perlschnur, weiss eingezeichnet sind.

Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind ausser den beiden letztgenannten Handschriften noch die folgenden fünf zu erwähnen. Ein durchaus anspruchsloses und ohne Verwendung von Gold angefertigtes Tetraevangelon zu Esphigmenu (Nr. 27), im Jahre 1311 vollendet[4], mit den auf einer Seite vereinigten Evangelistenbildern, die verdorben und deshalb wiederum nicht zu beurtheilen sind. Der Psalter in Dionysiu

[1] Es misst 12 : 18 Centimeter.

[2] Es misst 17 : 23½ Centimeter.

[3] Am Schlusse steht: „ἐτελειώθη μηνὶ φεβρ. κς ἔτους ϛωιβ ἰν β.“ Es misst 15 : 21½ Centimeter.

[4] Es ist ein Palimpsest, misst 18 : 24 Centimeter und ist am Schlusse datirt „ἐτελειώθη τὸ παρὸν τετραευάγγελον διὰ χειρὸς Θεοδόσι ἱερέως u. s. w. ϛωιθ“ (6819 ist 1311 n. Chr.).

(Nr. 65)[1] mit den Ostertafeln von 1313 bis 1348. Ein anspruchsloses Tetraevangelon zu Xeropotamu (Nr. 221) vom Jahre 1329 mit rothen Initialen und weissrothem Flechtwerk in den Kopfleisten, das nur noch das Bild des Lukas besitzt. Ferner das zu Watopädi (Nr. 931 oder 954) befindliche Typikon vom Jahre 1346 mit vierzehn lebensvollen, von rother eckblattloser Linie umsäumten Miniaturen auf Goldgrund, welche die Heiligen Sabas und Johannes Damascenus, die zwölf Monate und den vor dem Schutzheiligen des Klosters knienden Geber darstellen, ein Werk, das für ein trapezunter Kloster, das des heiligen Eugen, gefertigt worden ist und also nachweislich der Athos-Kunst nicht angehört.[2] Sodann ein grosser, schöngeschriebener Psalter zu Iwiron (Nr. 1384) vom selben Jahre 1346, das Geschenk einer Kaiserin, der Anna Paläologina, der die Initialen aller Verse und die Ueberschriften aller Psalmen durch Goldschrift, die grossen blattartig endenden und mit Kreuzblumen belegten Hauptinitialen durch goldenen Umriss, blaue Füllung und weisse Einzeichnung auszeichnet, dabei aber bilderlos ist.

Anschliessend, aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, sind zu nennen: ein slavisches Evangelion zu Chilandari (Nr. 588), das 1337 geschrieben, aber wol erst 1360 geschmückt wurde[3], mit langgedehnten, an den Ecken verschlungenen Initialen und griechisch bezeichneten Bildern der Evangelisten; vielleicht ein Tetraevangelon zu Pantokratoros (Nr. 48), das sich für ein Geschenk des kaiserlichen Stifters aus dem Jahre 1366 ausgiebt[4], mit goldenen Rankeninitialen, schmalen Kopfleisten und fünf Bildern, welche die thronende Panagia und die Evan-

[1] Ueber die Bilder dieses Psalters habe ich mir, wie auf S. 174 in Anm. 1 bemerkt wurde, keine Angaben gemacht.

[2] Vgl. S. 193 und den dort angeführten Aufsatz von Strzygowsky, in welchem die Monatsbilder wiedergegeben sind. Die Handschrift führt in jenem Aufsatz die Nr. 954, in meiner Notiz die Nr. 931. Sie misst 14½ : 20 Centimeter.

[3] Eine slavische Inschrift am Schlusse, die ein freundlicher Mönch mir in das Griechische übersetzte, besagt: Dieses Evangelion gehört dem heiligen Kloster Chilandari auf dem heiligen Berge Athos, es wurde geschrieben auf Gebot des Priestermönchs und Abtes Herrn Arsenios von der Hand des Mönchs Romanos in den Tagen des frommen und ersten Königs (vielmehr Kaisers) der Serben Herrn Stephan (Stephan Duschan) im Jahre 6845 (d. i. 1337) in der 5. Indiction; danach wurde es geschmückt (wol gemalt, slavisch okraziza) von dem Priestermönch und Abt Herrn Dorotheos unter der Regierung des frommen Königs der Serben, Herrn Stephan Urosch u. s. w. im Jahre 6868 (d. i. 1360) u. s. w. Es misst 26 : 33½ Centimeter.

[4] Am Schlusse steht: „τὸ παρὸν τετραευαγγέλιον ὑπάρχει τῆς βασιλικῆς καὶ π(ατ)ριαρχ(ικ)ῆς μον(ῆ)ς τοῦ παντοκράτορος καὶ σρς (σωτῆρος) Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ κειμένης ἐν τῷ ὄρει τοῦ Ἄθω. Μηδῆς τολμήσῃ ἀποξενώσῃ αὐτῷ. Διότι τὸ ἔγραψα διὰ ψυχικ(ὴν) μου ὠφέλειαν ἰδιοχειρόμου ἐγὼ ὁ κτήτορ τῆς αὐτ(ῆ)ς μο(νῆ)ς Ἀλέξειος αὐτοκράτορ βασιλεὺς Ῥωμαί(ων). Ἠγράφη, ἔτος ἀπὸ Ἀδὰμ ϛωοδ ἐν μηνὶ αὐγούστου ἐτελειώθη.“ Herr Prof. Lambros hatte die Güte mir mitzutheilen, dass diese Notiz nur einer Mystification entspringe; immerhin stamme die Handschrift aus dem 14. Jahrhundert.

gelisten darstellen, Goldgrund und darauf weisse Schnörkellinien haben und von einer rothen Leiste (mit Eckblättern) umschlossen sind; ferner zu Watopädi ein Band Schriften des Synesios (Nr. 576) vom Jahre 1368, auf Papier geschrieben, mit dem Bilde des Verfassers, das aber nicht mehr die altgeübte Deckfarbenmalerei zeigt, sondern nur leicht mit Wasserfarben gemalt ist. Anzureihen ist endlich ein Werk der Miniaturmalerei, das ausnahmsweise nicht eine Handschrift, sondern eine Goldbulle, die Stiftungsurkunde des Klosters Dionysiu vom Jahre 1374, schmückt: Kaiser und Kaiserin von Trapezunt, zwischen sich die Goldbulle haltend, und überschwebt von der Halbfigur Christi. Es soll von bedeutender Schönheit sein.[1] Die Bilder jener Handschriften zu Chilandari und Pantokratoros geben jedenfalls nicht zu gleicher Bewunderung Anlass, sondern sind von unfeiner, ziemlich grober Arbeit.

Die undatirten Werke des ganzen Zeitraums zeichnen sich vor den datirten weder durch Bilderreichthum noch durch sonstige künstlerische Behandlung aus. Nur eines von ihnen fordert Beachtung: das sogenannte Evangelion des Chrysostomos in der Kirche zu Chilandari (Nr. 105). Es besitzt keine Bilder, ist aber trotzdem eine der prächtigsten Handschriften auf dem Athos, die einzige, welche völlig mit Gold geschrieben ist. Es mag ein kaiserliches Geschenk aus der Zeit um 1300 sein.[2] Die Initialen sind golden umrissen und farbig ausgeführt, in spitzem Blattornament endigend; die beiden Hauptinitialen nehmen Thierschmuck hinzu, die eine, das E des Johannes-Anfangs, auch eine menschliche Halbfigur, die, um den mittleren Querstrich des Buchstaben zu bilden, einem oben sitzenden Papagai einen Apfel hinhält. Die Kopfleisten sind rechteckig, mit rechteckigem Mittelfeld für den Titel, auch Eck- und Nebenblättern, gefüllt mit Blattranken in den üblichen Farben und Formen, obendarauf

[1] Fallmerayer, „Abhandlungen der historischen Classe der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften“, III. Bd. 3. Abth. (1843), S. 40 fg. und „Fragmente aus dem Orient“ (1845), Bd. II, S. 93 fg. beschreibt das Werk und nennt die Malerei kunstreich und wunderschön. Das Datum, 1374 statt 1375, ist berichtigt von Strzygowski in dem angeführten Aufsatz („Repertorium für Kunstwissenschaft“, Bd. XIII, 1890, S. 242). Die Gestalten sind ungewöhnlich gross (nach Fallmerayer 16 Zoll hoch).

[2] Nach Curzon, „Besuche in den Klöstern der Levante“ (1851), S. 208, wäre es freilich ein Geschenk, das der Kaiser Andronikos Komnenos um 1184 dem Kloster gemacht hätte. Doch liegt, nach Herrn Prof. Lambros' freundlicher Mittheilung, gewiss eine Verwechslung vor. In der That bestand das Kloster unter Andronikos Komnenos (1183—85) noch nicht (s. S. 8), erfreute sich dagegen der Gunst des Andronikos II. Palaeologos um das J. 1300 (Langlois, „Le mont Athos“, S. 57 fg.). Das Evangelion misst 26 : 34 Centimeter. Sein Schriftcharakter scheint eher für das 12. Jahrhundert zu sprechen; jedoch ist zu berücksichtigen, dass gottesdienstliche Prachthandschriften einen älteren Charakter länger bewahren. Zu vergleichen ist ein Evangelion in Florenz (Bandinius, „Bibliotheca Leopoldina Laurentiana“, Bd. III, S. 500, Abbildung bei Silvestre, „Paléographie universelle“, Bd. II).

mit Vögeln zu Seiten eines Brunnens oder einer Vase, einmal auch mit Greifen und Löwen in den Ecken. Den hauptsächlichsten Schmuck bildet aber die Goldschrift.

Die Kunst dieser Zeit bietet hiernach ein anderes Gesammtbild dar als die der vorhergehenden. Nur ist die Grenze nicht scharf zu ziehen, bevor nicht entschieden ist, ob vielleicht manche der früher beschriebenen Handschriften erst in diesem Zeitraume entstanden sind. Die Bilder werden seltener und fehlen sogar in einigen der prächtigsten Handschriften gänzlich, die Freude am reichen Bildschmucke hat auch das ornamentale Gebiet, auf das sie vorher in der Initialenbildung übergriff, wieder verlassen. Der Schmuck wird einförmiger, da auch die Thierwelt in ihm sich weniger oft blicken lässt. Nach wie vor erfreuen das Auge neben einigen Bildern nur noch der gewohnte Rankenschmuck und im allgemeinen auch das gewohnte Farbenspiel, in dem Blau und Gold die Haupttöne angeben, die anderen Farben aber wol seltener werden. Die Mannichfaltigkeit alter Zeit ist gewichen, die alte sorgsame Ausführung ist anfangs noch vorhanden, schliesslich aber im Verschwinden begriffen. So bezeichnet diese Zeit nur noch das Ausklingen einer an Tönen und Harmonien reichen Kunstwelt.

Diesseit des 14. Jahrhunderts lässt sich die Malerei nicht weiter an der Hand der Miniaturen verfolgen. Auf die Zeit der Abnahme folgt die Zeit der Stille. Jüngere Miniaturen sind so gut wie nicht vorhanden. Wie es zuletzt Sitte wurde, sind die Handschriften auf Papier geschrieben und nur noch selten mit Bildern bedacht. Die wenigen Beispiele von Bildern, die sie bieten, erregen keine hohe Vorstellung vom damaligen Können. Ein Tetraevangelon vom Jahre 1433 (Iwiron Nr. 548) hat goldene, von blauen Blattranken überzogene Kopfleisten und auch mit Goldgrund versehene Evangelistenbilder, die der Maler vorn mit etwas Gras und hinter Baulichkeiten mit einigen Baumgipfeln belebte, sonderbarerweise aber auch mit Leisten grünen spriessenden Grases zu umrahmen wünschte; den Evangelisten sind hier ihre Symbole beigegeben, deren jedes ein Buch herbeibringt. Eine andere demselben Jahrhundert angehörende Papierhandschrift (Iwiron Nr. 809) stellt die Heiligen Basilios, Chrysostomos, Gregor von Nazianz und Pachomios, neben Gregor in besonderer Weise auch die Dreieinigkeit[1] dar, aber nicht in ausgeführten Bildern, sondern in Zeichnungen, welche mit spitzer Feder roth umrissen und in den Gesichtern roth, in den Gewändern gar nicht oder schwarz

[1] Auf S. 171 in Anm. 3 erwähnt.

schraffirt sind und auch rothe Heiligenscheine haben. Die Schmuckweise vereinfacht sich noch weiter in allem, gibt den Thierschmuck fast ganz auf[1] und vernachlässigt selbst die Blattranken, die in den Kopfleisten durch blosse Bandverschlingung ersetzt werden[2] und in den Initialen schliesslich im 16. Jahrhundert, ohne den alten Farbenreiz und ohne die alte sorgsame Ausführung, ihre Blätter und Blattstiele zu vordringlicher Grösse anwachsen lassen (Iwiron z. B. Nr. 559). Vor solchen jüngsten Versuchen gedenkt man sehnsüchtig der früheren Leistungen, der Erzeugnisse einer weit höher stehenden Kunst.

4. Rückblick.

So geben die Miniaturen Auskunft über die Kunstübung eines mehrhundertjährigen Zeitraums. Das 10. Jahrhundert, die Zeit, welche zuerst Mönche in grosser Zahl auf dem Athos zusammenführte, wo klösterliches Leben sie von nun an vereinigte, zeigt in den ihm zuzuschreibenden Leistungen, die mehr noch den alten Heimatstätten, als der neuen gemeinsamen Heimat der Mönche angehören werden, durchgängige Verschiedenheit, dabei aber auch schon vereinzelt die Malweise, welche kurz darauf für Jahrhunderte allgemeine Beliebtheit fand. Das 11. und 12. Jahrhundert bezeichnen den Höhepunkt der Kunst: Einheitlichkeit der Gesammtanschauungen, Freude an Bildern und mannichfachem Schmuckwerk, reiches künstlerisches Leben, Schönheit und Farbenpracht zeichnen die Werke dieser Zeit aus und machen die Betrachtung der bestgelungenen unter ihnen noch heutigentags zu einem wirklichen Genuss. Wenn dieser glücklich schaffenden Zeit, wie die Ueberlieferung zu wissen meint, auch die bewunderten grossen Malereien des Panselinos angehört haben, so rechtfertigt sich die Bewunderung, die ihnen einstmals zutheil ward[3]; dann waren sie aus einem Zeitalter, welches, künstlerisch auf hoher Stufe stehend, bei der Errichtung mancher Athos-Klöster grosse

[1] Nur vereinzelt findet sich mannichfacher Initialenschmuck noch in späterer Zeit. So in der auf S. 193, Anm. 1 erwähnten Handschrift zu Iwiron Nr. 672 aus dem 16. Jahrhundert, welche die Liturgien enthält: hier sind die Initialen manchmal aus Thieren zusammengesetzt oder durch ein einzelnes Thier, auch eine Kinderfigur, gebildet.

[2] Sie trat schon früher in einzelnen Handschriften auf, aber nur vereinzelt, vgl. S. 201, 212, 213 Anm. 1. Dann folgt Xeropotamu Nr. 221 vom J. 1329 (vgl. S. 236). Dochiariu Nr. 22 (14. Jahrhundert) zeigt eine sonderbare Mischart: die Blattranken sind nur mit wenigen Blättern besetzt und wie Bänder verschlungen. Eine Papierhandschrift zu Lawra (ein Tetraevangelion, 15 : 23 Centimeter messend, 151 Blatt stark, wol aus dem 14. oder 15. Jahrhundert) hat in den Kopfleisten theils Rankenwerk, theils Bandverschlingung. Iwiron Nr. 840 (15. Jahrhundert), 503 und 559 (16. Jahrhundert) haben Bandverschlingung.

[3] Vgl. S. 152, 159.

malerische Aufgaben zu lösen hatte, und besassen, als ihr Lobredner schrieb, das gleiche Alter wie heutigentags die ältesten erhaltenen und dabei nun ihrerseits schönsten Kirchenmalereien. Das 13. und 14. Jahrhundert sehen das allmähliche Sinken der Athos-Kunst: die Miniaturen dieser Zeit verdienen noch grossentheils Lob, aber sie können dasselbe nur selten noch entgegennehmen, denn sie werden selbst zu Seltenheiten. Die Freude an luxuriöser Ausstattung der kirchlichen Bücher oder die erforderliche künstlerische Fähigkeit ermattet und erlischt.

Während somit dieser Zweig der Kunst abstirbt, bewahrt ein anderer, eben jener, der durch die Werke des Panselinos vertreten war, noch einige Lebenskraft. Die Malerei grösseren Massstabes konnte nicht wie die Miniaturmalerei gänzlich vernachlässigt werden, auch nicht wenn der Kunstgenuss nachliess; sie war der Kirche dauernd nöthig zur Herstellung der gottesdienstlich verehrten Festbilder, und war ihr darüber hinaus von grossem Werthe zur Ausschmückung des ganzen Kirchengebäudes. Die Miniaturen kommen ausser Gebrauch, die Tafel- und Wandmalereien bleiben in Gebrauch. Glücklicherweise lässt dieselbe Zeit, welche die Miniaturmalerei aus den Augen verliert, die Monumentalmalerei in das Beobachtungsfeld eintreten. Aus dem 14. Jahrhundert, dem ziemlich die jüngsten Miniaturen angehören, stammen zugleich die ältesten erhaltenen Cyklen von Wandmalereien, und jüngere schliessen sich in langer Reihe an. Somit ist die Entwickelung der Malerei wenn nicht auf gleichem, so doch auf benachbartem Gebiete auch weiterhin zu verfolgen, und zwar, wiederum glücklicherweise, ohne tiefgehende Störung beim Wechsel des Gebietes. Denn auf beiden Nachbargebieten decken sich weithin Inhalt und Darstellungsweise, sodass bei dem Uebergang von dem einen zum anderen fast nur der Wechsel der Zeiten, des Massstabes und des Materials sich geltend macht.

Dem Inhalte nach sind viele Miniatur- und Kirchenmalereien die gleichen. Dieselben Bilder, mit welchen die Tetraevangela, Evangelia und Menologia geschmückt sind, die Christusfeste, die grössten Marien- und Heiligenfeste, die Martyrien und Heiligenfiguren, sind vereint in der reichen Folge von Tafelbildern, welche jede Kirche besitzt, um dem Gottesdienste zu genügen; gleichfalls vereint kehren sie in der kirchlichen Wandmalerei wieder.[1] Ueber den gemeinsamen Bilderschatz hinaus zeigt allerdings sowol die Miniatur- wie die Wandmalerei, der besonderen Ausdehnung ihres Wirkungskreises entsprechend, noch einen Ueberschuss an Bildern, erstere namentlich in den alttestamentlichen Büchern, letztere

[1] Vgl. namentlich S. 73 fg., 88 fg., 99 fg., 112 fg. mit 170 fg., 186 fg., 191 fg.

theilweise in Altarraum, Kuppel und Vorhalle. Aber der Gedankenkreis, in dem alle übrigen Malereien, seien sie Fresken, Tafelbilder oder Miniaturen, sich bewegen, ist der gleiche: der Festcyklus der Kirche, der Jahr auf Jahr von neuem durchlaufen wird.

Auch der Darstellungsweise, der Form, nach ist der gegenseitige Anschluss beider Gebiete ein enger. Im Mittelpunkte des Interesses steht hier wie dort der Mensch, und in seiner Darstellung wird vor allem Würde erstrebt. Das landschaftliche Interesse hingegen ist gering, zieht die Aufmerksamkeit von den Figuren nicht ab, äussert sich in bescheidener Weise aber auch noch im 14. Jahrhundert in der Nikolauskapelle zu Lawra (wo hinter dem Engel der Verkündigung eine Blumenvase, gegenüber bei der Jungfrau eine Nelkenvase steht, und am Berge der Verklärung Blumen wachsen) ebenso gut wie in den schönen älteren Miniaturen. Der Goldgrund wird bei Miniaturen und Tafelbildern[1] gern gesehen und kehrt auch in den wenigen grossen Mosaiken, gelegentlich selbst in der Wandmalerei an bedeutendster Stelle rings um den alles beherrschenden Pantokrator der Kuppel[2], wieder. Idealgestalten, Personificationen, welche in Miniaturen zuweilen vorkommen[3], werden in der Kirchenmalerei in solchen Fällen wiedergegeben, in welchen sie bereits in der kirchlichen Vorstellung menschliche Gestalt angenommen haben: bei der Kreuzigung Sonne und Mond, die „treugesinnten Diener, die sich mit schwarzen Gewändern umhüllen“; bei der Taufe das Meer, das „sah und entfloh“, und namentlich der Jordan, der den Täufer anrief „Was zauderst Du, meinen Herrn zu taufen“ und dann auch „sich zurückwandte“; bei der Verherrlichung des Christkindes die Erde und die Oede, die wie andere Geschöpfe Gottes ihr „Dankgeschenk darbringen“[4]; ferner in einigen anderen Fällen, in denen sie vielleicht erst der künstlerischen Eingebung des Malers ihr Dasein verdanken, dabei aber auch von Werth sind, weil sie kirchlich bedeutsame Vorgänge verdeutlichen: beim Pfingstfest die Welt, die von neuem Einigung und Heiligung erfährt, und beim Jüngsten Gerichte Erde und Meer, welche die Verschlungenen wieder herausgeben.[5] Den Bildern gegenüber tritt das blosse Schmuckwesen in

[1] Goldgrund haben auch die Templonbilder in der Kirche und der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu aus dem 15. Jahrhundert, die auf S. 93 erwähnt wurden.

[2] Der Pantokrator der Kuppel hat wenigstens in der Kirche zu Lawra, deren Malereien dem 16. Jahrhundert angehören, Goldgrund, und zwar in deutlicher Nachahmung der Mosaiktechnik. Ob auch anderwärts, habe ich mir nicht bemerkt.

[3] Im Taufbild (S. 188, 191), ferner in einigen besonderen Fällen (vgl. S. 192 Anm., 198, 207, 216).

[4] Vgl. S. 128, 120 fg., 81.

[5] Vgl. S. 134, 142.

den Kirchenmalereien sehr zurück, zeigt aber auch in seiner geringen Ausdehnung noch den Zusammenhang mit dem reicheren ornamentalen Formenschatze der Miniaturmalerei.[1]

Diese innere und äussere Gemeinsamkeit, welche die Miniatur- und die Kirchenmalerei miteinander verbindet, macht es möglich, die Entwickelung der Malerei in ziemlich einheitlicher Weise auf dem einen Gebiete in der ersten, auf dem anderen in der zweiten Hälfte des Weges, den sie auf dem Athos bis zum Ende des byzantinischen Reiches zurückgelegt hat, zu übersehen.

Nachdem die Malerei im 14. Jahrhundert, wie berührt, noch das eingeschränkte Lob der vorhergehenden besseren Zeit verdient hat, wovon neben den Miniaturen vom Anfange des Jahrhunderts die Cyklen der Wandmalerei im Protaton, zu Watopädi und Lawra Zeugniss ablegen, hat sie auch im 15. Jahrhundert, wie im Kloster Ajiu Pawlu und vor dem einen Georgsbilde in Sographu zu sehen ist, noch Annehmbares zu leisten vermocht. Das 16. Jahrhundert bezeichnet sodann einen starken Verfall auch der Malerei grossen Massstabes, welche nun in den Gesichtern nicht mehr durch Tiefe, nur noch durch Stärke der Charakteristik zu wirken und in der allgemeinen Behandlung der Bilder nicht mehr recht zu befriedigen vermag.

Mit der Betrachtung der Malerei von den Anfängen des Athos-Lebens bis zum Ende der byzantinischen Zeit ist die Schilderung des alten Kirchenschmuckes seiner ganzen Ausdehnung nach beschlossen. Denn die Mitwirkung der Bildnerei, sowol der ornamentalen Steinsculptur als auch der Schnitzerei und der Goldschmiedekunst, wurde schon zuvor besprochen. In der Umgebung jener Werke der Bildnerei sind die Werke der Malerei geschaffen worden, ihrer Ueberzahl und ihrem erschöpfenden Inhalte nach weit wichtiger und wirkungsvoller als jene.

Die weiteren Schicksale des Kirchenschmuckes, überhaupt der gesammten Athos-Kunst, in der noch folgenden jüngsten Zeit wird der letzte Abschnitt darzulegen haben.

[1] In den Wandmalereien des Protaton (um 1300) erinnert das Rankenornament an die Kopfleisten der Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert: Lambros, „Ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελήνου“, im „Παρνασσός“, Bd. V (1881), S. 6 des Separatabdrucks. Die Tafelbilder Christi und Mariä in der Kirche zu Ajiu Pawlu (15. Jahrhundert, vgl. S. 93) haben in den Heiligenscheinen Rankenwerk, so gut wie die auf S. 223 erwähnten Miniaturbilder der Evangelisten.

VIERTER ABSCHNITT.

Die Kunst der neueren Zeit.

---

1. Gemeinsames alter und neuer Zeit.

Der Gang der Weltgeschichte bringt es mit sich, dass die Athos-Kunst innerhalb des letzten halben Jahrtausends zweimal einen Wechsel erfahren hat. Die Ausdehnung des Türkenreichs im 15. Jahrhundert, andererseits diejenige der Christenheit namentlich in unserem 19. Jahrhundert sind Ereignisse, deren Wirkungen auch der Athos in seiner Weltabgeschiedenheit hat erfahren müssen. Eine gründliche Umgestaltung der Verhältnisse ist hier allerdings beidemale nicht erfolgt. Denn auch unter türkischer Herrschaft bildet der Athos von jeher eine bevorzugte christliche Welt im Kleinen, und auch im näheren Verkehre mit dem Abendlande ist die griechische Kirche sie selbst geblieben. Wie demnach im Wechsel der äusseren Geschicke die altgewohnten Formen des Lebens und des Glaubens beständig bleiben, so bleibt es ihrem Wesen nach auch die religiöse Kunst.

Trat an die neuere Zeit die Aufgabe heran, ein ganzes Kloster neu anzulegen, so wurde sie in der alten bewährten Weise gelöst. Das im 16. Jahrhundert gegründete oder neugegründete Stawronikita[1], das zu Anfang unseres Jahrhunderts (1812 oder 1814) an seine jetzige Stelle verlegte Russikon[2] und das vor etwa zwanzig Jahren nach einem fast

[1] Vgl. S. 8.

[2] Langlois, S. 21 fg., Gedeon, S. 194. Bekannt ist ein Kupferstich, welcher das Kloster und darüber den heiligen Panteleïmon, dem es geweiht ist, darstellt („Annales archéologiques", Bd. V zu S. 163 fg., mit Weglassung des Heiligen auch bei Lenoir, „Architecture monastique", Bd. I zu S. 33, Bayet, „L'art byzantin", S. 241, und Hertzberg, „Geschichte der Byzantiner", S. 578). Da hier neben dem Klosterheiligen der Fürst der Moldau Skarlatos Kallimachis abgebildet ist, der 1814 den Neubau stiftete (Gedeon, S. 194), so hat man die Ansicht des neuen Klosters vor sich, nur ohne die bedeutenden Erweiterungen, die in den jüngsten Jahrzehnten stattgefunden haben.

völligen Brande neu aufgebaute Kastamonitu zeigen die alte Bauweise: die Klosterkirche inmitten des Gebäudevierecks.

Dieselbe Bauweise wurde auch bei der Anlage anderer von den Klöstern abhängiger Mönchsansiedelungen, einiger Skiten, befolgt. Bei den Skiten sind neuerdings, wie schon seit längerer Zeit bei den Klöstern [1], zwei Arten zu unterscheiden: freie und klosterähnliche, wie man sagt „idiorrhythmische“ und „könobitische“. Vorhanden sind jetzt zwölf Skiten. [2] Davon sind acht idiorrhythmisch, vier könobitisch. Die könobitischen Skiten sind im 18. und 19. Jahrhundert gegründet worden und werden von Slawen bewohnt [3]; sie sind als die jüngsten mönchischen Ansiedelungen anzusehen. Wie schon ihr Name besagt, befolgen sie das Muster der Könobien, der Klöster. Sie gleichen oder ähneln ihnen der Gestalt und der Grösse nach, und unterscheiden sich von ihnen dem Alter, den Rechtsverhältnissen und dem Namen nach. Sie bestehen aus einem viereckigen Hofe, den einheitliche Gebäude begrenzen und dessen Mitte den besten Platz für die Kirche darbietet. [4] Anders

[1] Vgl. S. 14.

[2] Es sind die folgenden. Lawra gehören: 1) die Skiti der heiligen Anna am Westabhang des Athos-Berges bei A. Pawlu, 1007 als Einsiedelei gegründet, später verlassen, 1572 wieder bezogen, angeblich (Gedeon, S. 335) erst seit etwa 1680 den jetzigen Namen führend; 2) Kawsokalywia am Südabhange des Athos-Berges, 1720 oder 1745 gegründet, und 3) die Rumänische Prodromos (d. i. Täufer)-Skiti südlich von Lawra, seit Mitte vorigen Jahrhunderts bestehend, 1820 neugebaut. Watopädi gehören 4) die Skiti des heiligen Dimitrios bei dem Kloster, 1744 gegründet, und 5) die Skiti des heiligen Andreas bei Karyäs, der Serail genannt, früher ein Kellion, seit 1845 Skiti, russisch. Iwiron gehört 6) die Prodromos-Skiti oberhalb Iwiron, vor 1734 bestehend (Gedeon, S. 172, 189 Anm.); Kutlumusi 7) die nahe Skiti des heiligen Panteleïmon, 1800 bestehend; Pantokratoros 8) die Skiti des Propheten Elias zwischen dem Kloster und Karyäs, früher Kellion, seit 1759 Skiti, russisch. Ajiu Pawlu gehören 9) die Walachische Skiti des heiligen Dimitrios am Nordabhange des Athos-Berges und die (wie aus dem Namen zu schliessen ist) jüngere 10) Nea Skiti zwischen dem Kloster und der Anna-Skiti, 1760 gegründet. Xenophontos gehört 11) die Skiti der Verkündigung, nahe dem Kloster, 1800 bestehend, und Russikon 12) die Bulgarische Skiti Bogoroditza (d. i. Gottesmutter) nördlich von Karyäs, dem Entschlafen Mariä geweiht, seit 1818 Skiti. Die Lage und Grösse der Skiten ist aus Schinas, „Ὁδοιπορικαὶ σημειώσεις Μακεδονίας“ u. s. w. (III. Bd. Makedoniens, Athen 1887) ersichtlich, im übrigen sei verwiesen auf Zachariae, „Reise in den Orient“, S. 226, Didron in den „Annales archéologiques“, Bd. XXIII, S. 250 fg., Langlois, S. 25 fg., und Gedeon, S. 56 fg., 163 fg., 335 fg. Besucht habe ich nur eine Skiti, diejenige des Prodromos bei Iwiron.

[3] Könobitische Skiten sind: der Serail, die des Propheten Elias (beide russisch), die Prodromos-Skiti bei Lawra (rumänisch) und Bogoroditza (bulgarisch). Die Zahl ihrer Mönche wird bei Schinas, S. 585 fg., auf 10 (Bogoroditza), 90 (Prodromos bei Lawra), 150 (Prophet Elias) und 800 (Serail) angegeben.

[4] Drei von diesen vier Skiten sind mir wenigstens aus Abbildungen bekannt: der Serail (Neyrat, „L'Athos“, S. 80, ohne Kirche in der Mitte), die des Propheten Elias (das., S. 86) und die Prodromos-Skiti bei Lawra (Photographie). Die Hofgebäude sind

beschaffen sind die idiorrhythmischen Skiten. Sie gehen den könobitischen der Zahl und dem Alter nach voran. Die grösste von ihnen, diejenige der heiligen Anna, entstammt mindestens dem 17. Jahrhundert; vier bestehen im 18. Jahrhundert, können aber auch älter sein; die drei übrigen sind im 18. Jahrhundert gegründet worden. Sie sind nicht klosterähnlich, sondern dorfähnlich angelegt und bestehen aus meistens ungefähr dreissig, genauer gesagt zwischen funfzehn und achtzig, einzelnen freistehenden Häuschen, den „Kellien (κελλία)“ d. i. Zellen, rings um eine „Sonntagskirche (κυριακόν)“ herum. Der allerdings ganz unvollkommenen Abbildung[1] eines solchen Mönchsdorfes, die vor hundert Jahren angefertigt wurde, kann man wenigstens die allgemeine Anordnung, mithin das Wichtigste, entnehmen: man sieht die lose Gruppirung selbständiger Zellen, deren möglichst jede im Osten eine Kapelle aufweist. Das älteste vorhandene Beispiel derartiger Anlage auf dem Athos bietet das im Mittelpunkte des Landes liegende Städtchen Karyäs[2], das weit in byzantinische Zeiten zurückreicht. Freilich ist dasselbe keine Skiti und nimmt als Sitz der Regierung des Landes fast in jeder Hinsicht eine vereinzelte Stellung ein; es besteht jedoch gleichfalls aus einzelnen Häusern, etwa hundert, rings um die alte Hauptkirche, das Protaton, herum. Wie die jüngsten Skiten den Klöstern, so ähneln die anderen Skiten, in gewisser formeller Hinsicht auch Karyäs, den Lawren aus den ältesten Zeiten des Mönchthums.[3]

Nicht nur die Klöster und Skiten, auch die Kirchen wiederholen in neuer Zeit die alte Anlage. Die Klosterkirchen des 16. Jahrhunderts sind dem Aussehen nach von älteren nicht zu unterscheiden, wenn nicht äussere Mittel der Datirung hinzukommen, oder bei künftiger Untersuchung

bei ihnen auf drei Seiten aufgeführt, die vierte Seite ist wol nur vorläufig freigeblieben.

[1] „Annales archéologiques“, Bd. V, S. 161 fg., Lenoir, „Architecture monastique“, Bd. I, S. 12. Die Abbildung soll angeblich die Anna-Skiti darstellen, befindet sich aber mit der Bezeichnung „Prodromos-Skiti oberhalb Iwiron“ auf einem Stiche vom Jahre 1793, der mir vorliegt. Die Anna-Skiti ist auf einem anderen, undatirten Stiche anders dargestellt. Beide Abbildungen sind ungenügende Versuche landschaftlicher Darstellung, die nicht viel mehr als das Typische zur Anschauung bringen.

[2] Abbildung bei Neyrat, S. 70.

[3] Anschaulich und interessant ist der Bericht über die Lawra des heiligen Gerasimos († 475) im Jordanthale, welchen Schlosser, „Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters“, S. 2, mittheilt: Kloster und Sonntagskirche sind verbunden und befinden sich in der Mitte, die Zellen der 70 Anachoreten liegen ringsum. Eine Anzahl von Quellenstellen hat Du Cange, „Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis“, Artikel λαῦρα, gesammelt. Nach Gedeon, S. 130, 157, wird auch für Karyäs nachweislich im 14. Jahrhundert die Bezeichnung Lawra gebraucht; doch wol nur im weiteren Sinne, da Karyäs, soviel bekannt, damals so wenig wie seither eine wirkliche Lawra gewesen ist.

bautechnische Merkmale erkannt werden. Die sicher damals gebauten Kirchen zu Dionysiu und Dochiariu, die vielleicht ebenso alten, vielleicht aber auch älteren zu Lawra, Kutlumusi und Xenophontos, sind deshalb bereits im Zusammenhange mit den Kirchen byzantinischer Zeit besprochen worden.[1] Der gleichen Bauweise folgen noch die neue Klosterkirche zu Xenophontos (1817—37 erbaut), die für die grösste des Athos gilt, und wenigstens im allgemeinen die neuerbaute zu Ajiu Pawlu (1845)[2], die freilich auch durch ihre freiere, theilweise abweichende Behandlung des alten Schemas interessant ist und deshalb später nochmals zu erwähnen sein wird.

Auf dem Gebiete der Bildnerei blieb diejenige Gattung, welche aus leicht zu gewinnendem und leicht zu bearbeitendem Stoffe schafft, die Holzschnitzerei, in allgemeiner Uebung. Zu ihrer Ausübung im Grossen haben besonders die Bilderwände, die Templa, Anlass gegeben. In alter Zeit waren diese gern aus Stein, mittelst prächtiger Säulen und Brüstungsplatten, hergestellt worden[3], doch gewiss auch häufig aus Holz. Ein hölzernes Templon in der neuerbauten Kirche zu Ajiu Pawlu ist älter als diese selbst und stammt vermuthlich aus der Erbauungszeit der früheren Kirche, also dem Anfange des 15. Jahrhunderts.[4] Die Pfosten der Königsthür sind hier von goldenen Weinranken auf blauem Grunde umschlungen und mit goldenem Kapitäl versehen; der Thürsturz zeigt goldene Blätter auf blauem Grunde; die brusthohen Thürflügel sind mit goldenen Weinranken und Granaten, üblicherweise auch mit dem Goldgrund-Bildchen der Verkündigung geschmückt und von einem kleinen Goldgrund-Crucifix gekrönt. Das Rahmenwerk der zugehörigen Bilder besteht in der oberen Bildreihe, soweit es noch alt ist, aus palmenartig geschuppten Säulchen und darüber gespannten Rundbogen (deren Saum sich in eine Folge kleiner Rundbogen auflöst) mit Blüte und Blättern nicht feiner Arbeit in den Eckfeldern. Ueber der Mitte erhebt sich in gewohnter Weise ein mächtiges Kreuz mit dem Bilde des Gekreuzigten.[5]

[1] Auf S. 27 fg.

[2] Gedeon, S. 189; über den Baumeister und die Baukosten spricht Didron in den „Annales archéologiques“, Bd. XXIII, S. 256 fg.

[3] Vgl. S. 40.

[4] Vgl. S. 93.

[5] Die Bilder dieses Templon wurden auf S. 93, das Kreuz auf S. 129 erwähnt. Am Fusse des letzteren befindet sich die Jahreszahl 7128, d. i. 1620 n. Chr. Man kann zweifeln, ob diese der Anfertigung oder nur einer Neuaufstellung des Crucifixes gilt; ersteres wäre näherliegend, letzteres kommt in Frage, weil gerade die neben der Jahreszahl befindlichen Theile (grosse Füllhörner, welche an ihren Enden Tafelbilder mit Maria und Johannes tragen) weniger fein geschnitzt und heller vergoldet erscheinen als die übrigen Theile. In welchem Sinne man die Königsthür mit dem Verkündigungsbildchen zu schmücken pflegt, ist auf S. 89 gesagt.

Die Holzschnitzerei wurde zum Zwecke der Bemalung mit einer Stuckschicht überzogen, dann wurde das erhabene Ornament vergoldet und der tieferliegende Grund blau gefärbt. Diese nur theilweise Vergoldung und die nicht übermässige Grösse bewahren das Ganze davor, überladen zu erscheinen. In jüngerer Zeit liess man die Templa zu noch bedeutenderer Grösse anwachsen und überzog sie gänzlich mit Schnitzwerk und Vergoldung, sodass sie sich nunmehr allzusehr bemerklich machen. So geartet sind die Templa im Protaton (1607), in den Kirchen zu Xenophontos (1609), Iwiron (1614), Dochiariu (etwa 1768—83) und in der Kapelle der Panagia Portaïtissa zu Iwiron (1785).[1] Es sind prächtige Arbeiten, die als bedeutende Werke ihrer Zeit geschätzt werden müssen.

Die Holzschnitzerei ist gewiss auch im Kleinen von jeher auf dem Athos betrieben worden. Vielleicht finden sich noch Beispiele ganz bestimmten Alters, wenn auch vorläufig keine solchen bekannt sind. Zwei Altarkreuze, die wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirt werden können, sind in Iwiron und Esphigmenu vorhanden, das eine in Iwiron mit einer Inschrift vom Jahre 1607 am Fusse, das andere in Esphigmenu mit der Jahreszahl 1662 in der Fassung des Kreuzes. Sie bringen in miniaturartig feinen Reliefs die grossen Kirchenfeste[2] vor Augen und sind als Zeugnisse künstlerischer Geschicklichkeit gleichfalls von Werth. In jetziger Zeit wird die Holzschnitzerei noch vielfach in den Skiten und Kellien betrieben, namentlich zur Herstellung von Kreuzen, auch von Löffeln mit durchbrochenem Stiele. Die meisten Holzlöffel, die in Karyäs zum Kaufe geboten werden, sind einfach und billig, manche jedoch von guter, kunstvoller Arbeit. Die Muster, welche an ihren durchbrochenen Stielen wiederkehren, Weinranken mit pickenden Vögeln, ferner symmetrisch gewundene Schlangen, sind im Formenschatze der byzantinischen Kunst seit alter Zeit heimisch und sprechen für das Alter der stetigen Ueberlieferung.

Vor allem ist auch die Malerei stets in Uebung geblieben. Sie ist trotz der Ungunst der Zeiten durch den gottesdienstlichen Werth der Tafelbilder und durch die Gewöhnung an den Gottesdienst im fresken-

[1] Die Jahreszahlen sind den Werken selbst entnommen bis auf diejenigen der beiden Templa zu Iwiron: über das der dortigen Kirche gibt Gedeon, S. 176, über das der Kapelle eine Inschrift, welche die Anfertigung des ganzen Schmuckes meldet (s. S. 252, Anm. 5), Auskunft.

[2] Die Reliefs an dem Kreuze zu Iwiron, das 33 oder mit dem Fusse 53 Centimeter hoch ist, stellen dar: auf der einen Seite die Verkündigung, Darbringung, Geburt, Taufe, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Christus und die Samariterin; auf der anderen Seite die Palmtragung, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, das Pfingstfest, das Entschlafen Mariä und die Heilung des Blinden. Die Reliefs des Kreuzes zu Esphigmenu habe ich mir nicht einzeln bemerkt.

reichen Raume aufrecht gehalten worden. Inhaltlich sind die Bilder dieselben geblieben wie zuvor, technisch haben sie an Güte verloren. Die Malerei sank nicht nur bis zum 16. Jahrhundert[1], sondern auch weiter. Stufenweise, von Jahrhundert zu Jahrhundert, fast von Geschlecht zu Geschlecht, glaubt man zunehmende Mangelhaftigkeit und Vergröberung wahrzunehmen. Die Werke des 16. Jahrhunderts nehmen, so tief sie unter den älteren Werken stehen, in der Gesammtheit der vorhandenen Malereien eine gewisse mittlere Höhe ein. Die Betrachtung der noch jüngeren Werke kostet den Beschauer mehr und mehr Ueberwindung. Niemand aber wird das Sinken der Malerei schwerer empfunden haben als die Maler selbst. Mit der Mohammedanisirung der Umgebung war ihnen die Schule und der Wirkungskreis genommen. Nur im engsten Kreise blieb ihnen vergönnt, ihre Kunst zu erlernen und auszuüben. Einige Geschlechter hindurch konnte so die Vererbung von Lehrer auf Schüler die Kunst noch auf der Stufe einer leidlichen Mittelmässigkeit erhalten. Dann aber musste sie zu einer unbefriedigenden handwerksmässigen Thätigkeit herabsinken. In unserem Jahrhundert hebt sich bei der Zunahme christlichen Lebens im Orient die Kunstübung wieder, und so ist den Malern die Möglichkeit besserer Schulung und weiteren Wirkungskreises wiedergegeben. Sie finden auch jetzt noch dieselben Aufgaben vor, die ihre näheren und weiteren Vorgänger gelöst haben.

Demnach haben Baukunst, Bildnerei und Malerei in den Jahrhunderten schwerer Prüfung, welche dem Orient beschieden waren, ihren alten Kern bewahrt. Im Uebrigen ist die Kunst jedoch jenem doppelten Wechsel unterworfen gewesen, den die weltgeschichtlichen Ereignisse mit sich brachten. Dementsprechend ist für die ersten Jahrhunderte der neueren Zeit die Verbindung mit dem islamitischen Osten, dann aber namentlich für das jüngste Jahrhundert der zunehmende Verkehr mit den christlich gebliebenen Völkern Europas von Wichtigkeit geworden.

2. Eigenheiten des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Früher hatte der Athos mitten in einer verwandten christlichen Welt gestanden, jetzt war er eine kleine Enclave in fremder islamitischer Umgebung. Dadurch wurde der ausschliesslich religiöse Theil seiner Kunst, vor allem die Malerei, der Lebenskraft beraubt. Dem ornamentalen Theile aber wurde neues Leben zugeführt. Eine äusserst reizvolle Verbindung zweier Kunstwelten vollzog sich, wie sie sich auch in anderen Ländern,

[1] Vgl. S. 165, 242.

die in gleicher Lage waren, beobachten lässt. Wie früher in Spanien und Sicilien, so wurden auf dem Athos und im südlichen Donaugebiete[1] Formen, die in der islamitischen Kunst heimisch waren, in den Kirchenschmuck aufgenommen. Dieser in das Land gebrachte Schmuck blieb dann, dank seinem künstlerischen Werthe, lange Zeit beliebt.

Die Bauten selbst lassen nur selten den orientalischen Einfluss erkennen. Der marmorne Thürbogen, welcher die Mittelthür der Kirche zu

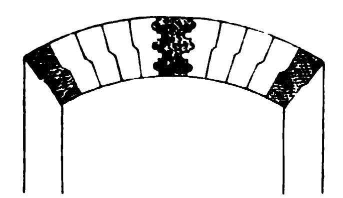


Fig. 18. Thürbogen zu Dionysiu.

Dionysiu (1547 erbaut) flach überspannt, ist in kunstvollem Steinschnitt sorgsam zusammengefügt (Fig. 18), wie man es an Bauten türkischer Kunst zu sehen gewohnt ist; er ist aus weissen und einigen rothen Steinen, letzteren in der Mitte und an den Ecken, gebildet. Stalaktitenkapitäle, gleichfalls im Orient eine häufige Erscheinung, zieren den Weihbrunnen zu Lawra (Taf. 6 und 7), dessen Kuppelbau demnach ungefähr im 16. Jahrhundert errichtet sein wird.

Auf dem Gebiete bildnerischen Schmuckes zeigen Werke verschiedenster Art orientalischen Geschmack. Im Klosterhofe zu Iwiron sieht man zwei senkrechte Brunnenwandungen, in flachem Steinrelief ausgeführt, welche mit ihrem vielleicht einst von Gold und Farben glänzenden Pflanzenschmucke, einer blumengefüllten Vase, die einmal von Cypressen in die Mitte genommen ist, und mit ihrer Stalaktiten-Einrahmung den Beschauer an Konstantinopel erinnern; der eine der beiden Brunnen weist die Jahreszahl 1734 auf. In Iwiron sind ferner die Bogenfelder über den zwei seitlichen Eingängen, welche aus der Innenvorhalle in die Kirche führen, mit doppeltem Gitterwerk aus Stuck gefüllt, das nach der Vorhalle hin aus arabeskenartig verschlungenen sechseckigen Sternen, nach der Kirche hin aus verschlungenen Zwölfecken und dazwischen sechseckigen Sternchen besteht. Beide Muster finden sich an türkischen Bauten des 15. Jahrhunderts wieder, das erstere in Brussa

[1] Hier kommt die schöne Klosterkirche bei Kurtea d'Argyisch in Rumänien aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts in Betracht (Reissenberger im „Jahrbuch der k. k. Central-Commission", Bd. IV, S. 177 fg.: eine kleine Abbildung findet sich auch bei Neyrat, „L'Athos", S. 208).

an der Fassade der Grünen Moschee, wo es zu einer marmornen Fensterbrüstung verwendet worden ist, das letztere in Konstantinopel am Mausoleum des Mahmud-Pascha.[1] Danach gehört jenes Gitterwerk sehr wahrscheinlich zu der am Ende des 15. Jahrhunderts (1492) vorgenommenen Ausbesserung der Kirche.[2] Auch zu Fenstern sind vermuthlich Stuckarbeiten öfters verwendet worden, wie die türkische Kunst es liebte. Freilich hat sich nur ein Beispiel aus später Zeit, ebenfalls zu Iwiron, erhalten, das vielleicht aus dem 18. Jahrhundert stammende Mittelfenster hinter dem Altar der Kirche: die Umrisse der Zeichnung (einer dreizeiligen Inschrift zwischen zwei kleinen von Rosetten eingeschlossenen Cypressen) sind aus Stuck hergestellt, Zeichnung und Grund mit buntem Glas ausgelegt.

Zwei Werke ornamentaler Holzschnitzerei ziehen wiederum in Dionysiu die Aufmerksamkeit auf sich; sie mögen ungefähr so alt sein wie die Kirche selbst (1547). Zunächst eine kleinere Arbeit, zwei Lampenhalter im Innern der Kirche. Sie sind zwischen Kuppelraum und Chören über den Analogien, den Lesepulten, in Höhe der Säulenkapitäle angebracht, als hölzerne, abwärts gerichtete Spitzkegel, die sich ringsum in goldig und farbig bemalte Stalaktiten auflösen; mit der aufwärts gekehrten Grundfläche sind sie an einem kurzen schmalen Holze befestigt, das aus dem Verbindungsbalken der Säulenkapitäle herausragt, und von ihrer Spitze hängt eine Schnur mit der Lampe herab. Hier sind mit geringem Arbeitsaufwande wirksame Schmuckstücke hergestellt worden. Weit grösseren Aufwand erforderte die andere Arbeit, die mittlere Kirchenthür (Taf. 29) zwischen Vorhalle und Kirchenraum, unter dem erwähnten Steinschnittbogen. Die Thürflügel wurden zunächst mit Goldpapier überzogen und dann mit durchbrochener Holzschnitzerei belegt; die letztere war über einem Stucküberzug bemalt und wurde mittelst übergoldeter Holzstifte befestigt. Die ganze Arbeit gliedert sich in handbreites Rahmenwerk, tieferliegende Felder und hohe halbkugelförmige Felderfüllungen, an deren Stelle nur einmal, zu unterst, in flachem Relief ein zum Schlage ausholender Centaur und ein sich umblickender Greif treten. Zum Rahmenwerk sind arabeskenartig verschlungene Blattranken verwendet; sie überspinnen in häufiger Kreuzung, grün, roth und golden, den Grund und heben sich von ihm reizvoll ab. Auch die grossen felderfüllenden Halbkugeln, die innen hohl sind, und die ihnen entsprechenden kleineren an den Ecken des Rahmenwerks sind wie aus Ranken zusammengeschlungen,

[1] Vgl. Jakobsthal, „Das Mausoleum des Mahmud Pascha († 1474) in Konstantinopel" (in der „Deutschen Bauzeitung", 1888, Nr. 78, Abbildung 4).

[2] Vgl. S. 27.

bei jedem Paare in anderem Muster, und sind mit Rosettenblumen, Sternen oder auch Vögeln besetzt.[1] Sie lassen ebenso wie das Rahmenwerk den goldenen Grund durchleuchten. Das Ganze ist ein Meisterwerk der Holzschnitzkunst, nach der bisherigen Kenntniss des Erhaltenen wol einzig in seiner Art.

Während fast alle bisher genannten Werke nur einmal oder selten vertreten sind, finden sich in grosser Zahl eingelegte Arbeiten, theils aus Holz und Elfenbein, theils aus Perlmutter und Schildpatt. Sie wurden im Kirchenschmucke mannichfach verwendet, namentlich zu Pulten und Thüren. Feingemusterte Arbeiten aus Holz und Elfenbein gehören, soweit sie datirt sind, dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Arbeiten aus Perlmutter und Schildpatt der Zeit von Anfang des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts an: erstere verschönen die Vorhalle der 1547 neuerbauten Kirche zu Dionysiu und weisen anderwärts die Jahreszahlen 1567, 1597 und 1622 auf; die letzteren sind von den Jahren 1614 und 1814 umgrenzt. Drei Klöster sind reich an derartigen Werken: Ajiu Pawlu, das benachbarte Dionysiu und Iwiron. In Ajiu Pawlu sind die Pulte, die der Gottesdienst erfordert, mit eingelegter Arbeit bedeckt. Der Gottesdienst nimmt viererlei Pulte in Gebrauch, fast alle ungefähr brusthoch und einen drittel bis halben Meter lang und breit: das „Proskynitarion", viereckig mit schräger Tischplatte, das, rechts von der Königsthür stehend, das Festtagsbild aufnimmt, um es der Verehrung darzubieten; das „Triskelion", ein aus gekreuzten Beinen und oben schräg darüber gespanntem Leder bestehendes Gestell, das leicht tragbar ist und während des Gottesdienstes zur Aufnahme des Evangeliums herbeigebracht wird; die beiden achteckigen, oben wagrechten „Analogia", die in den Chören stehen, beim Vorlesen benutzt werden und, da sie sich schrankartig öffnen, zugleich auch als Schränkchen dienen können; und diesen ähnlich geformte niedrigere „Pulte (Skamnia)", auf welche Reliquien, Bücher u. s. w., wie der wechselnde Bedarf es mit sich bringt, gelegt werden können.[2] In

[1] Durchbrochene Halbkugeln sind ein Schmuck, den schon die byzantinische Kunst gekannt und die türkische gern verwendet hat. Sie kommen vor: in Venedig an Brüstungsplatten angeblich des 9., vielleicht des 10. Jahrhunderts, aus Stein (abgebildet bei Cattaneo, „L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa", S. 248, Fig. 144); im Kloster Osios Lukas in Phokis am Templon der Klosterkirche, gleichfalls aus Stein (ungefähr aus dem 11. Jahrhundert); in Brussa an der Gebetsnische des zur Grünen Moschee gehörigen Grabmals, aus Fayence (15. Jahrhundert); in Konstantinopel an den Thüren der Mihrimah- und der Sultan-Selim-Moschee, beide male aus Holz (16. Jahrhundert).

[2] Das Proskynitarion und die Analogia sind in den schematischen Kirchen-Grundriss, Fig. 2 auf S. 17, eingezeichnet; ob zum Vorlesen des Evangeliums überall ein Triskelion dient, und ob es stets dieselbe Form wie in Ajiu Pawlu hat, ist mir nicht bekannt.

dem genannten Kloster sind diese Pulte, mit Ausnahme der anscheinend jüngeren Analogia, einheitlich gearbeitet und zeigen in Elfenbein-Mosaik mancherlei feine Sternenmuster.[1] Auch Analogia eingelegter Elfenbeinarbeit, sehr abwechslungsreich gemustert, haben sich erhalten, in Xenophontos (Taf. 30); ein Proskynitarion befindet sich in der Innenvorhalle der Kirche zu Dionysiu. Diese Vorhalle, die schon durch die geschnitzte farbige Prachtthür verschönt ist, enthält aber ausserdem noch andere gleichfalls besonders schöne Schmuckstücke in ihren eingelegten Thüren und Fensterläden. Die eine abgebildete Thür (Taf. 31) lässt die mannichfachen, symmetrisch angeordneten Sternen- und Kreuzmuster erkennen; die Fensterläden enthalten in der Mitte ein grosses Kreuz mit dem Namen Christi IC XC, im übrigen gleichfeine Muster wie die Thüren. Die Zeichnung ist überall rein geometrisch; nur in den Analogien zu Xenophontos treten Pflanzenmuster bescheiden hinzu. Gleichberechtigt kommen Sternen- und Blattmuster auf der vom Jahre 1567 datirten Kirchenthür zu Watopädi vor. Die in Iwiron vorhandenen Arbeiten sind, soweit sie datirt sind, jüngeren Ursprungs. Ihrem Material nach stimmen sie theils mit den betrachteten Werken überein, theils weichen sie von diesen ab, indem sie zum Elfenbein Perlmutter hinzunehmen oder es durch Perlmutter und Schildpatt ersetzen; in der Zeichnung machen sich Blumenstöcke und Arabesken bemerkbar. Die Kirchenthür, aus dem Jahre 1597 stammend, zeigt in Elfenbeineinlage zwei grosse feingearbeitete Nelkenstöcke, die aus Vasen hervorwachsen.[2] Die Thür zwischen den Vorhallen aus dem Jahre 1622 ist mit Elfenbein und Messing eingelegt und weist Arabeskenmuster auf.[3] Arabesken in Perlmutter und Schildpatt kehren hier auch an der Königsthür des 1614 gefertigten Templon[4] sowie in Elfenbein und Perlmutter an den Analogien wieder. Aus jüngerer Zeit finden sich ähnliche Schmuckstücke in einer Kapelle desselben Klosters, ferner in der zum Kloster gehörigen Prodromos-Skiti und in Lawra: die Kirche der Prodromos-Skiti aus dem 18. Jahrhundert und die Kapelle der berühmten Panagia Portaïtissa in Iwiron, die 1785 ihren prächtigen Schmuck erhielt[5], weisen Thüren mit Elfenbein- und Perl-

[1] Sie sind in der Klosterkirche aufgestellt; nur das Skamni, das sechseckig ist, sah ich in einer Kapelle, derjenigen des Gregorios Theologos.

[2] Der Name des Künstlers und das Jahr der Anfertigung sind auf den beiden Vasen angegeben: „χεὶρ Θεοφάνους“, „ἐν ἔτει ,ζρε“ (7105 ist 1597 n. Chr.).

[3] Sie ist von demselben Künstler gearbeitet: „Ἡ παροῦσα πύλη γέγονεν ἐν ἔτει (?) ,ζρλ ἡγουμενεύοντος Ματθαίου ἱερο(μον)άχ(ου) συνδρομῇ μὲν Γαβριὴλ προηγουμ(ένου) τέχνῃ δὲ καὶ πόνῳ Θεοφάνους (μον)αχ(οῦ).“

[4] Die Jahreszahl gibt Gedeon, S. 176.

[5] In der Mitte des Fussbodens steht auf einem Messingring (wie in der Kirche desselben Klosters, vgl. S. 26) in alterthümlicher Schrift: „Τούτου τοῦ θείου ναοῦ πύλην

muttereinlage auf, die erstere ausserdem noch ähnliche Analogia, die letztere über dem verehrten Panagienbilde ein Schutzdach, das mit Perlmutter-Blumenstöcken auf Schildpattgrund verziert ist, und noch aus dem Jahre 1814 befinden sich mit Perlmutter, Schildpatt und Elfenbein eingelegte Analogia in der Kirche zu Lawra.[1] Von den genannten Werken eingelegter Arbeit, die mindestens drei Jahrhunderten entstammen, sind die jüngeren durch glänzenderes Material, die älteren durch Feinheit der Arbeit ausgezeichnet. Die einen wie die anderen haben Seitenstücke in der islamitischen Kunst.[2] Auf keinem Gebiete ist man dem Orient so allgemein gefolgt wie in diesen Werken des Kunstgewerbes.

Die Ueberlegenheit des orientalischen Kunstgewerbes machte sich theilweise auch weiterhin, im malerischen Schmucke, geltend. Die eigentliche, religiöse Malerei freilich, sowol die Wand- wie die Tafelmalerei, blieb von orientalischem Einflusse unberührt, da ihre künstlerische Aufgabe, die Abbildung des Menschen, ausserhalb des Wirkungskreises der türkischen Kunst lag. Nur die gelegentliche Verwendung einer Art ornamentaler Malerei, der farbenprächtigen Fayencen, die man in der Hauptstadt des Reiches bewunderte, lässt auch auf diesem Gebiete den Anschluss an den Orient erkennen.

Zwei der reichsten Kirchen, diejenigen zu Iwiron und Lawra, haben in ihren Chören, zwischen den Chorstühlen und den oben befindlichen Fresken, Fayencetäfelung erhalten, in Kirchen gewiss eine Seltenheit. In Iwiron besteht ihr Muster aus rothen Tulpen, grünen, mit kleinen weissen Blüten bedeckten Blättern und grossen blauen vegetabilischen Ornamenten in regelmässiger Abwechselung auf weissem Grunde; gleiche Fayencen verschönen hier im Altarraume die Tischplatte der Prothesis. In Lawra sind ausser den Chören auch die Eingänge, welche vom Kirchenraume zur Prothesis und zum Diakonikon führen, mit Fayencen geschmückt, sodass die Geistlichen einmal zwischen Cypressen, das andere mal zwischen Blumenvasen hindurchschreiten, wenn sie den Altarraum betreten oder verlassen. Die Fayencen zu Lawra sind von einem der drei Patriarchen von Konstantinopel, die in diesem Kloster ihr Leben beschlossen haben, im Jahre 1678 gestiftet worden.[3]

θυρίδας τέμπλεον ἔδαφος καὶ ἄλλα κατεσκεύασεν Ἰωαννίκιος ἀρχιμανδρίτης Πελαγονεὺς ἐξ ἰδίων καὶ σώζοιντο ἀεννάως αψπε Ἰουλίου ιε΄.“

[1] Didron in „Annales archéologiques“, Bd. XXI, S. 38.

[2] Es sei an die Koranpulte, die man in Konstantinopel sieht, erinnert.

[3] Vom Patriarchen Dionysios, wie man aus Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 15 erfährt (τζινία heisst Fayencen). Das Jahr ist in einer Inschrift über dem Eingange zur Prothesis angegeben.

Zu diesem Schmucke des Kircheninneren gesellt sich ein verwandter Aussenschmuck: in beiden genannten Klöstern sind einigen Gebäuden Fayenceschüsseln[1] eingemauert, in Iwiron den Anbauten, welche die Kirche auf drei Seiten umschliessen (der äussersten Vorhalle und den Seitenkapellen), in Lawra namentlich dem östlichen Hofgebäude; auch in anderen Klöstern kommen sie vor, doch wol nur in weniger schönen Exemplaren. In tiefen Farben bieten sie dem Beschauer gern die Freuden der orientalischen Gärten, Tulpen, Rosen und andere Blüten, in reicher Abwechselung dar. Einmal nimmt ein grosses grünes Rosenblatt, mit einem Zweige rother Hagebutten belegt, in gefälliger Schwingung die Tellerfläche ein; diese ist grün gegittert, von einem Kranze feiner Rosenblättchen gesäumt und von breitem Rande umzogen, auf dem ein Zickzackband zwischen zwei Reihen nur halbsichtbarer weisser Blütchen sich hinzieht (Iwiron). Ein anderes mal liegt auf dem wiederum grün gegitterten Teller ein Paar grosser weisser zweitheiliger Blätter, die schlanken Blattenden bogenförmig nach oben und unten entsendend und zwischen sich einer einzelnen Blüte auf blauem Mittelfelde Platz machend; grüne Blätter in concentrischer Anordnung nehmen den inneren, ∾ -Linien und kleine Blüten mit einander abwechselnd den äusseren Rand ein (Lawra). Ein drittes mal entfaltet eine grosse Rosettenblume, von weissen Blütchen rings umgeben, ihre Pracht, und jenseits des den Teller umschliessenden gelben Saumes schmücken den Rand abwechselnd grüne Rosenblätter und von Blättchen begleitete blaue Blüten (Iwiron). Andere male erscheinen lose Rosenzweige und Tulpen wie von leichter Hand auf die Schüssel hingestreut, der Form derselben ungezwungen sich fügend (Iwiron), dabei wol auch von einem leichtgeschwungenen grossen Rosenblatte in ihrer augenblicklichen Lage niedergedrückt[2] (Iwiron, Lawra), oder sie sind zu einem bunten Blumenstrausse schön geordnet (Iwiron, Lawra), in welchen Fällen am Rande theilweise die vorher genannten Muster wiederkehren. Bisweilen auch breiten weissblühende Zweige sich auf blauem oder weissem Grunde aus (Lawra). Als Seltenheiten sind zu betrachten: ein kleiner Teller, den ein Arabeskenmuster in der ruhigen Farbenfolge von dunkelblau, türkis und weiss überzieht (Iwiron), und eine Schüssel mit zwei weissen löwenartigen Thieren auf graugrünem, blumen-

[1] Es sind sogenannte Rhodische Schüsseln. Von diesem Namen ist aber abzusehen, seitdem erwiesen ist, dass Konstantinopel als Stapelplatz derartiger Waaren mindestens von gleicher Bedeutung war wie Rhodus, und dass solche Fayencen die Stempel türkischer und persischer Fabriken tragen (Karabacek, „Zur muslimischen Keramik“ in der „Oesterreichischen Monatsschrift für den Orient“, 1884).

[2] Vgl. die Abbildung einer ähnlichen Schüssel bei Schorn, „Persisch-rhodische Fayence-Teller“ (1883).

bestreutem Grunde, umzogen von weissem Rande, der zu äusserst von halb einander bedeckenden Kreisen, die vielleicht Früchte vorstellen sollen, eingefasst ist (Iwiron). Die beiden letztgenannten Beispiele weisen durch Besonderheiten des Musters und der Farben auf andere Fabriken hin als die vorhergenannten, die mit ihren Blumenmustern und ihren leuchtenden, ungebrochenen Farben eine grössere Aehnlichkeit miteinander haben. Die Schüsseln, deren Durchmesser ungefähr 25 Centimeter beträgt, sind beim Einmauern gern entweder kreuzförmig vertheilt (Iwiron) oder durch besondere Anordnung einiger Steine mit einem kelchartigen Fusse versehen worden, sodass sie wie auf einem Kelche zu ruhen scheinen (Lawra).

So gewinnt die Kunst auf verschiedenen Gebieten zugleich ein neues, orientalisches Aussehen, indem sie sich die hochausgebildete Kunsttechnik des Islam aneignet. Vor allem die eingelegten Thüren und Pulte geben davon Zeugniss; andere Werke, Fayence-, Stuck-, Stein- oder Holzarbeiten, schliessen sich gelegentlich an. Wo solche Werke zusammentreffen, wie in Dionysiu, Lawra, Iwiron, bestimmen sie grossentheils den Eindruck, den die betreffende Kirche auf den Beschauer macht. Aber weder ist dieser Geschmack in allen Kirchen anzutreffen, sei es dass Armuth und asketischer Sinn die Anschaffung von Prachtstücken verbot, sei es dass die folgende Zeit manches wieder beseitigt hat, noch erstreckt er sich auf alle Gebiete der Kunst. Im ganzen genommen hat das Kunstgewerbe bedeutenden Vortheil von der Verbindung mit dem Orient gezogen, die hohe Kunst dagegen ist davon unberührt geblieben.

Während der Athos sich in dieser Weise dem türkischen Reiche, dem er einverleibt war, künstlerisch anpasste, trat er auch mit entfernteren Gegenden, mit glaubensverwandten Ländern, in Beziehung.

Die abendländische Kunst macht sich dann und wann bemerkbar. Einem italienischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts sind, dem Stile nach zu urtheilen, die beiden früher erwähnten Porträtköpfe zu Xeropotamu zu verdanken.[1] Im folgenden Jahrhundert zeigen die Fresken, welche zu Lawra, Kutlumusi und Dochiariu (1535, 1540, 1568) den Kindermord darstellen, dass die Maler den berühmten Stich Marcanton's nach Raffael's Zeichnung kennen und schätzen gelernt hatten.[2] An Malereien jüngerer Zeit hat man italienischen, auch niederländischen Einfluss wahrgenommen.[3]

[1] Vgl. S. 44.
[2] Vgl. S. 118.
[3] J. P. Richter, „Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients", in der „Zeitschrift für bildende Kunst", Bd. XIII (1878), S. 208.

Die deutsche Kunst hat mehrere Bronzegusswerke geliefert: der grosse Kronleuchter, welcher in Ajiu Pawlu üblicherweise in der Mitte der Kirche aufgehängt ist, zwölfeckig und ziemlich 4 Meter im Durchmesser, jetzt mit Doppeladlern an den Ecken, ist im Jahre 1669 in Dresden angefertigt worden[1]; mehrere Glocken aus dem vorigen Jahrhundert in Kutlumusi stammten aus Leipzig[2], sind aber bei dem Brande des Klosters kürzlich untergegangen.

Zugleich tritt auch die russische Kunst in Sicht. Russland steht dem Athos wie überhaupt der griechischen Welt durch Gleichheit des Bekenntnisses nahe und hat im 16. oder 17. Jahrhundert begonnen, ihn mit Kunstwerken reich zu beschenken.[3] Das Handbuch der Malerei, dessen Entstehung in jene Zeit fällt, achtet bereits auf eine besondere moskowitische Malweise.[4] Zahlreiche moskowitische Werke befanden sich um das Jahr 1700 in Watopädi, Iwiron und Ajiu Pawlu[5], vielleicht auch in anderen Klöstern. An solchen Bildern wird die schöne künstlerische Ausführung, von einem abendländischen Reisenden auch die Ueberlegenheit des Geschmacks über den einheimischen gerühmt.[6] Viele dieser Werke sind gewiss noch vorhanden und werden es ermöglichen, die Bedeutung der russischen Kunst für den Athos im einzelnen darzulegen.

Im allgemeinen mag der Hinweis genügen, dass Erzeugnisse sowol russischer als auch abendländischer Kunst in das Land Eingang gefunden haben.

So stand die Athos-Kunst in den letztvergangenen Jahrhunderten den Einflüssen offen, die, verschiedener Herkunft und Art, von Ost, Nord und West andrängten und den Kirchenschmuck zugleich reicher und technisch vollkommener machten, als das Land ihn damals aus eigenen Mitteln hätte herstellen können.

[1] Seine Majuskel-Inschrift in Versen lautet: „In der Curf(i)rstlichen Resedentsdadt Dresten bin ich gemach(t Mest)er Wolf Sdengel hat mich so weit gebracht, Des nun ist mein Dhun und Bflicht, Des ich dhue leichden mit virundachtzig Licht, MDCLXIX, 1669.“

[2] Pischon in Raumer's „Historischem Taschenbuch“ (1860), S. 63.

[3] Vgl. Gass, „De claustris in monte Atho sitis“ (Giessen 1865), S. 39.

[4] Vgl. S. 153.

[5] Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, Venedig 1864, S. 33 (εἰκονίσματα πλεῖονα τῶν ἑκατὸν, ὅλα Μοσκόβικα, ἀργυροχρυσωμένα), 47, 81. Die Bezeichnung „moskowitisch“ scheint freilich nicht speciell russisch, sondern im allgemeinen slawisch zu bedeuten. Denn so wird auch (das., S. 71) die Folge der zwölf Bildtafeln mit den Heiligen des Jahres in Simopetra (s. o. S. 94) genannt, deren Beischriften nach mündlicher Auskunft serbisch sein sollen.

[6] „Voyage du Sieur Paul Lucas dans la Grèce etc.“ (Amsterdam 1714), Bd. I, S. 209.

3. Eigenheiten des 19. Jahrhunderts.

Das 19. Jahrhundert übernimmt als Erbe der vorhergehenden Jahrhunderte die Stellung der Athos-Kunst inmitten fremder Einflüsse. Die türkische Kunst tritt freilich nunmehr zurück, da sie im ganzen Bereiche ihrer Herrschaft die technische Güte verloren hat; das Abendland ist seit der Befreiung Griechenlands in unmittelbare Nähe gerückt; andererseits ist Russland im Lande mächtig geworden, wie daraus zu ersehen ist, dass es sein Kloster und seine grosse Skiti jetzt mit ebenso viel Mönchen besetzt haben soll, wie sich in den anderen neunzehn Klöstern und elf Skiten zusammengenommen befinden.[1] Unter solchen Verhältnissen entstehen die Kunstwerke unserer Zeit. Die wirthschaftliche Lage ist ihrem Gedeihen nicht günstig. Die Klöster, denen der auswärtige Besitz theilweise genommen ist[2], können keine bedeutenden Mittel für künstlerische Zwecke verwenden und erhalten wol auch aus der Nachbarschaft keine reichen Schenkungen mehr wie in früheren Zeiten: den Griechen liegt näher, ihr neuerstandenes Mutterland mit grossen Stiftungen für das allgemeine Wohl zu bedenken; die Südslawen, welche sich in den jüngsten Jahrhunderten als Nachfolger der Byzantiner in werkthätiger Weise des Klosterlandes angenommen hatten, sind gleichfalls ausschliesslich mit sich selbst beschäftigt; nur Russland, der Nachfolger wiederum der Südslawen, ist bereit, dem Athos reiche Mittel zuzuwenden.

Der alteinheimische Klosterbau hat, wie bereits bemerkt wurde, unter dem Andrange fremder Kunstelemente nicht gelitten. Auch der Kirchenbau lässt noch die alten Formen erkennen[3]; sie sind in Ajiu Pawlu (1845) in den Umrissen eingehalten, im Innern aber gedehnt worden: die Wände, welche sonst die innere Vorhalle vom Kirchenraume und die drei Theile des Altarraums voneinander trennen, sind hier durch blosse Säulen ersetzt. Ob diese Lockerung der alten Bauweise Anklang und Nachfolge gefunden hat, bleibt zu untersuchen.

Auf bildnerischem Gebiete ist die Schnitzerei die einheimische Volkskunst. Ihre gewöhnlichen Leistungen haben bereits Würdigung

[1] Die Mönchszahl von Russikon wurde 1858 auf 130 angegeben (Pischon in Raumer's „Historischem Taschenbuche", 1860, S. 12), 1867 auf 300 (Langlois, S. 22), 1887 auf 1900, von denen 1000 ausserhalb des Klosters leben (Schinas, „Ὁδοιπορικαὶ σημειώσεις", III. Band Makedoniens, 1887, S. 591), diejenige des Serail in letzterem Jahre auf 800 (das., S. 585).

[2] Die bedeutenden Besitzungen in Rumänien wurden ihnen 1862 entzogen, Lawra hatte seine Güter im Peloponnes schon um 1830 eingebüsst (Neyrat, S. 49).

[3] Vgl. S. 246.

gefunden.[1] Hervorragend ist in unserer Zeit ein berühmter Künstler in Lawra, Proïgumenos Kosmas, der mit wahrer künstlerischer Hingebung und vollendeter technischer Geschicklichkeit, dabei offenen Auges für die Güte auch fremder Kunstleistungen, in feinen figurenreichen Elfenbeinreliefs Bewundernswerthes schafft.

Die kostbaren neuen Goldschmiedearbeiten im Kirchenschatze von Russikon sind russischen Ursprungs. Unter ihnen sind ein Evangelium und ein Leuchterpaar hervorragende Meisterwerke aus Gold und Email.[2] Das Evangelium zeigt auf dem vorderen Deckel Christus und die Evangelisten in fein ciselirtem Goldrelief, dazwischen emaillirte Felder mit Rankenfüllung türkis-, dunkelblau und granatfarben. Es sind schön und kunstvoll gearbeitete Prachtstücke, die ihrer Kirche zu besonderer Zierde gereichen.

Nach wie vor ist die Malerei, wenigstens die Tafelmalerei, die im Lande am meisten geübte, weil gottesdienstlich nothwendige Kunst. Zu dem eigenen Bilderbedarfe des Landes kommt noch die Nachfrage seitens der Fremden, namentlich der Russen, die mit der Wallfahrt nach dem Heiligen Lande den Besuch des Heiligen Berges verbinden. Mit der Menge der Bilder, die auf dem Athos gefertigt werden, hält naturgemäss ihre Güte nicht gleichen Schritt. Denn es ist nicht möglich, die Mängel von Jahrhunderten schnell auszugleichen. Die Ausbildung mancher Maler bleibt hinter ihren eigenen Wünschen zurück und lässt nach wie vor grossentheils handwerkliche Leistungen entstehen, mit welchen das durchziehende Publikum sich zumeist begnügt, und das einheimische sich gleichfalls begnügen muss. Um so anerkennenswerther ist, dass dennoch einige Maler sich durch Beherrschung der Technik und künstlerisches Verständniss auszeichnen und Werke von wirklicher Schönheit schaffen. Solche tüchtige Künstler sind vor allem die Maler, die sich nach ihrem 1882 verstorbenen Haupt und Lehrer Joasaph[3] die „Joasaph-Brüder (ἀδελφοὶ Ἰωασαφαῖοι)“ nennen. Sie arbeiten zu acht in gemeinsamer Werkstatt in der Skiti Kawsokalywia, die am Südabhange des Athos-Berges liegt, und haben jüngst (1888) zwölf Bilder für das Templon der einen nach einem Brande neuerbauten Kirche zu Russikon geliefert, an denen die Hälfte von ihnen ein Vierteljahr lang gearbeitet hat. Von einem Maler Namens

[1] Auf S. 247.

[2] Das Evangelium ist in Moskau hergestellt, die Leuchter waren auf der Wiener Weltausstellung.

[3] Er lebte in Kerasia (einer Gruppe von neun Kellien am Südabhange des Athos, die in Taf. 1 fälschlich als Skiti bezeichnet ist) und starb in jenem Jahre; seine Schüler sind dann nach der nahen Skiti Kawsokalywia gezogen (Schinas, „Ὁδοιπορικαὶ σημειώσεις“, III. Bd. Makedoniens, S. 668).

Arthimos, der gleichfalls in einer Skiti von Lawra lebt, rührt ein Panagienbild in der Nikolauskapelle zu Lawra her, das wie jene Templonbilder den Beschauer durch Innigkeit des Ausdrucks und Sorgfalt der Behandlung gewinnt. Im allgemeinen macht sich der fremde Einfluss, der in der vorhergehenden Zeit begann, auch weiter geltend und äussert sich sowol in der Technik als auch in der Auffassung. In technischer Hinsicht hat die Oelmalerei sich verbreitet. Die Auffassung ist ihrer alten Einheitlichkeit beraubt, indem die Maler in dem Drange, sich gute Vorlagen zu verschaffen, die sie im Lande selbst wie auch im stammverwandten Griechenland nur allzu selten finden können, nach auswärtigen Erzeugnissen greifen, wie der Zufall sie ihnen in die Hände führt. Abbildungen jeglicher Art und Herkunft sind in solcher Lage willkommen, gleichviel ob sie aus Russland, Italien, Deutschland stammen, ob sie in Photographien, Stichen u. s. w. oder in minderwerthigen Abbildungen beliebiger kaufmännischer Anzeigen bestehen. Dabei behalten die alten einheimischen Bilder ihre Anziehungskraft, wie denn die Panagia Portaïtissa, das „Axion estin" und einige andere Heiligenbilder nach wie vor am meisten begehrt werden. Eine Copie des „Axion estin", von dem mehrerwähnten Priestermönch und Maler Benjamin 1872 angefertigt, ist nach einer Photographie, die derselbe Maler hergestellt hat, kürzlich auch in einem französischen Buche abgebildet worden.[1]

Der Tafelmalerei gegenüber tritt die Frescomalerei jetzt sehr zurück. Auch sie stand in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf tiefer Stufe. Sie wurde damals gleichfalls noch fortgeübt.[2] Ihre seitherigen Schicksale sind in den Klosterkirchen nicht zu erfahren, wenigstens besitzen die beiden jüngsterbauten, zu Xenophontos und Ajiu Pawlu, noch keine Fresken.[3] Die Kirchen der Skiten mögen Auskunft geben, ob und wie dieser einst blühende Zweig der byzantinischen Kunst im Lande noch Pflege findet. Wandmalereien sind der griechischen Kirche nicht unbedingt nöthig wie die Tafelbilder; sie bilden nur einen altgewohnten Schmuck, der beschränkt und sogar entbehrt werden kann. Gewiss wäre es aber zu beklagen, wenn die Frescomalerei nicht von neuem gehoben würde.

Einen bedeutenden Zuwachs an malerischen Erzeugnissen hat der Athos durch Aufnahme des Kupferstichs erhalten. Neuerdings wird

[1] Vgl. S. 11 (Abbildung bei Bayet, „L'art byzantin", S. 269).

[2] Fresken von 1838 bis 1859 sind bei Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au mont Athos", S. 310, verzeichnet.

[3] In Ajiu Pawlu ist immerhin ein Anfang gemacht worden (Pantokrator in der vor der rechten Seitenkapelle befindlichen Kuppel).

auch wol eine Lithographie auswärts bestellt, und werden Photographien namentlich der Klöster von einzelnen Mönchen angefertigt.[1] Doch sind solche jüngste Errungenschaften von keiner Bedeutung gegenüber der allgemeinen Verbreitung, welche der Kupferstich bereits gefunden hat. Wie und wann diese seit Jahrhunderten im Abendlande geübte Kunst im Lande Eingang gefunden hat, ist nicht bekannt. Die meisten Stiche sind aus unserem Jahrhundert, der älteste, der beobachtet wurde, aus dem Jahre 1765.[2] Künstlerisch nicht hochstehend, sind die Stiche des Athos kunstgeschichtlich von Bedeutung. Sie sind billige Vertreter der Bilder, wie sie auch öfters mit einigen Farben, namentlich roth und gelb, theilweise bemalt sind, und zeigen eine weitgehende Uebereinstimmung mit den Bildern hinsichtlich der Verwendung, der Grösse und des Inhalts. Zur Verwendung gelangen die Stiche in nicht reichen Kapellen und in den Zellen der Mönche. In einer Hauskapelle der Prodromos-Skiti bei Iwiron ist das Templon mit etwa fünfundzwanzig Stichen ausgestattet, mit ebenso vielen sind es die geweissten Wände. Eine andere Hauskapelle daselbst weist in der oberen Bildreihe des Templon bemalte, mithin ganz den Eindruck von Bildern machende Stiche auf. Eine etwas entlegene Kapelle in Iwiron selbst, im zweitobersten Stockwerke des Thurmes befindlich und der Verklärung Christi geweiht, zeigt am Templon zwischen Bildern wiederum wenigstens einen Stich, und an den geweissten Wänden einige andere. Bei der Billigkeit der Stiche ist es möglich, jeder Zelle, jedem Raume des Klosters, und auch in der Ferne dem einfachen Heim des Pilgers die ersehnte Anwesenheit eines Heiligen zu verschaffen, und mit den oft zweisprachigen Beischriften sind die Stiche Griechen und Slawen gleich begehrenswerth. Beliebt ist eine ungefähre Grösse von 30 zu 40 Centimeter (Plattengrösse); für manche Darstellungen, namentlich für Klosteransichten mit den zugehörigen Heiligen, ferner für Panagien und hervorragende Heilige, wie den Täufer, die Erzengel, die Apostel, Alle-Heiligen, den Propheten Elias, die Heiligen Nikolaus und Georg, wird manchmal eine beträchtlichere Grösse, bis zu etwa 50 zu 70 Centimeter, gewählt.[3] Bedeutend unter jenem ersteren

[1] Von Watopädi gibt es eine grosse Ansicht in Lithographie vom Jahre 1879, die nach der photographischen Aufnahme des Klosters in Wien ausgeführt worden ist. Ueber Photographien vgl. S. 6, Anm. 1, 259.

[2] Gedeon, S. 332.

[3] Diese und die folgenden Bemerkungen beruhen fast nur auf den etwa funfzig Stichen, die ich vom Athos und aus Athen mitgebracht habe. Ueber die ähnliche Grösse der Tafelbilder ist S. 88 fg. zu vergleichen, wobei man bemerken wird, dass dieselben Heiligen, deren grosse Bilder die untere Bildreihe des Templon einnehmen, auch in grossen Stichen abgebildet sind.

Masse bleibt man nur selten zurück, andererseits wird das letztgenannte Mass nur selten überschritten.[1] Dem Inhalte nach kehren Panagien wie das „Axion estin“ oder die „Portaïtissa“[2], Heilige und Kirchenfeste wieder, mithin dieselben Darstellungen, welche im landesüblichen Bilderkreise seit Jahrhunderten heimisch sind; bei ihnen findet ebenso wie bei den gleichzeitigen Bildern nicht selten eine Anlehnung an abendländische Muster statt. Auch die beliebten Ansichten der Klöster, meist in grossem Massstabe ausgeführt, sind zugleich Heiligenbilder, da sie über dem Kloster den Schutzheiligen desselben darstellen. Diese Klosteransichten suchen dem Beschauer viel zu bieten: das Kloster am Ufer des Meeres, umgeben von Kellien mit Kapellen, auch wol den Friedhof, den Garten, die Quelle, dahinter vielleicht den Spitzkegel des Athos; Mönche beleben die Umgebung des Klosters, Boote das Meer; darüber erscheint dann der Schutzheilige in würdiger Begleitung. Ueber Lawra (1868) beispielsweise sieht man unterhalb der Dreieinigkeit die Gottesmutter thronen zwischen dem heiligen Atha sios, der ihr das Kloster darbringt, und dem heiligen Michael Synadon[3]; zu beiden Seiten sind Scenen aus dem Leben des Athanasios beigefügt. Ueber dem Kloster Ajiu Pawlu, neben dem man rechts und links die beiden zugehörigen Skiten erblickt, erscheinen in einem alten Stiche (17 8) zu Seiten der Dreieinigkeit die Heiligen Georg und Pawlos, ersterer der ursprüngliche Klosterheilige, letzterer der Gründer[4], ferner das aus den Bilderstürmen gerettete Panagienbild und die Anbetung der Magier, deren Gaben, kostbar gefasst, mit jenem Bilde zusammen im Reliquienschatze des Klosters bewahrt werden[5]; in einem jüngeren Stiche (1851), der gleichfalls das Kloster zwischen seinen beiden Skiten zeigt, ist zwischen den Heiligen Georg und Pawlos die Darbringung Christi, der inzwischen das Kloster geweiht worden war, abgebildet.[6]

[1] Durch besondere Kleinheit oder Grösse zeichnen sich nur zwei der mir jetzt vorliegenden Stiche aus: ein heiliger Nikolaus, etwa 16 : 22½ Centimeter messend (undatirt, von einem Stecher Namens Joannes); und eine thronende Panagia, umgeben zunächst von der Darstellung der Wurzel Jesse mit den Propheten und sodann noch von den 24 Bildchen des Akathistos-Hymnos (vgl. S. 80 fg.), ein Doppelblatt, das ziemlich 1 Meter Höhe, nämlich 72 : 98 Centimeter misst, und 1862 auf dem ἅγιον ὅρος von den Agioriten Mönch Aberkios und Priestermönch Charalambos gefertigt worden ist.

[2] Ueber diese beiden Panagien vgl. S. 91 fg.

[3] Der heilige Athanasios hat Lawra gegründet, vgl. S. 6 fg.: der heilige Michael Synadon wird hier, wo sich sein Schädel als wunderthätige Reliquie befindet, besonders verehrt (Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 18, „Annales archéologiques“, Bd. XXI, S. 129).

[4] Vgl. S. 7 und Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 81.

[5] Beide sind auf S. 46 fg. und 91 besprochen.

[6] Vgl. S. 7. Dieser letztere Stich vom Jahre 1851 ist in starker Verkleinerung (im Original misst er 31½ : 43½ Centimeter) bei Neyrat, S. 166, abgebildet; er trägt die Künstlerbezeichnung „χειρ Τωμᾶ Ἰσιδωρου Κρουσιοβητου εχαραξεν εν Καρυαις 1851“.

Ueber Iwiron (1838) sieht man die berühmte Panagia „Portaïtissa“ [1], deren Geschichte noch in mehreren Scenen ausführlich erzählt wird. Ausser solchen Ansichten der einzelnen Klöster [2] gibt es auch eine Gesammtansicht des Athos (1866) mit allen zwanzig Klöstern und zwölf Skiten: die Mitte nimmt der Berg ein, als Spitzkegel gebildet und zwar, da man ihn von beiden Seiten zu sehen wünschte, zweimal nebeneinander dargestellt, und beiderseits füllen die Klöster und Skiten dichtgedrängt das Land bis zum Rande; der schmale Meeresstreifen im Vordergrunde ist mit Booten, Schiffen, auch einem Dampfer und einigen Delphinen belebt; den schmalen Himmelsstreifen nehmen auf Wolken Alle-Heilige, die auf dem Athos gelebt haben, sowie die Panagia ein, welche letztere in der Mitte der Heiligen, betend mit ausgebreiteten Händen, zwischen den beiden Spitzen des Athos erscheint.[3] Diese Ansichten ziehen durch ihren Inhalt die Aufmerksamkeit mehr auf sich als die einfachen Heiligenstiche. Sie umfassen aber nur einen kleinen, den Stichen eigenthümlichen Theil des gesammten Bilderkreises und sind wol dem Wunsche zu verdanken, die Abbildung des Klosters als Erinnerung zu verschenken. Die Ausführung der Stiche ist der Ungunst der Verhältnisse angemessen. Sie sind gewöhnlich im Lande selbst, also in derselben schwierigen Lage wie die Bilder angefertigt, von Mönchen, denen die wünschenswerthe technische und künstlerische Vorschule nicht geboten wurde.[4] In ihrer Mangelhaftigkeit lassen sie innerhalb des hundertjährigen Zeitraumes, dem sie angehören, eine regelmässige Entwickelung nicht wahrnehmen; auch kehren ziemlich dieselben Stiche zuweilen in verschiedenen Menschenaltern wieder.[5] Nothwendigerweise fehlt ihnen jene künstlerische Güte, an welche das Auge des Abendländers längst gewöhnt ist. Sie sind aber auch nur anspruchslose Erzeugnisse des Landes und dürfen gerechterweise nicht mit dem Massstabe einer seit Jahrhunderten weit günstiger gestellten

[1] Vgl. S. 91.

[2] Eine Abbildung von Russikon wurde schon auf S. 243 in Anm. 2, eine der Prodromos-Skiti bei Iwiron auf S. 245 besprochen.

[3] Dieser Stich ist vom Mönch Aberkios angefertigt.

[4] Sie sind nicht immer bezeichnet. Ist aber eine Bezeichnung vorhanden, so gibt sie meist einen Mönch als Stecher und zuweilen den ἅγιον ὄρος als Ort an. In einzelnen Fällen erscheint ein Laie als Stecher (s. S. 261, Anm. 6) oder ist der Stich auswärts ausgeführt (die ältere Ansicht von A. Pawlu, auf S. 261 erwähnt, ist bezeichnet „Ἐν Βιεννη Τῆς Ἀουστρίας τῇ α′ Μαΐου 1798“, die Ansicht von Iwiron „Ἐν τῇ βασιλευούσῃ πόλει τῆς Ῥωσσίας Μόσχᾳ ἐν μηνὶ Νοεμβρίου τοῦ αωλη ἔτους“).

[5] Der Athos ist ebenso wie auf dem erwähnten Stiche vom Jahre 1866 schon auf einem Stiche v. J. 1800 dargestellt (s. die Abbildung in den „Annales archéologiques“, Bd. IV zu S. 81, 85 fg.), nur dass hier die Heiligen und manche Einzelheiten fehlen. Von Lawra bieten die gleiche Ansicht ein Stich v. J. 1810 (das., Bd. XXI zu S. 28) und der erwähnte v. J. 1868. Dagegen ist der ältere Stich von Ajiu Pawlu (1798) bei Anfertigung des jüngeren (1851) nicht benutzt worden.

Kunstwelt gemessen werden. Ihr blosses Vorhandensein innerhalb des Orients ist schon ein Verdienst und bezeichnet eine bedeutende Erweiterung des künstlerischen Wirkungskreises, zu welcher dort die jüngsten Geschlechter gelangt sind. Daher trägt ihre Betrachtung wesentlich dazu bei, das Gesammtbild der modernen Athos-Kunst zu vervollständigen.

Im ganzen genommen bietet die Kunst unseres Jahrhunderts auf dem Athos ein buntzusammengesetztes Bild dar. Die Mönche haben eine seit Jahrhunderten vereinsamte, mithin verkümmerte religiöse Kunst, dazu ein orientalisches, schliesslich gleichfalls verkümmertes Kunstgewerbe ererbt. Blicken sie nach aussen, so erkennen sie wol, dass Griechenland, dem die griechisch redenden Christen sich zugehörig fühlen, ihnen gerade auf künstlerischem Gebiete keinen genügenden Rückhalt gewähren kann, weil es selbst erst im Begriffe ist, den Druck einer noch schlimmeren Vergangenheit zu lösen; dass ferner auf der einen Seite das Abendland, auf der anderen Russland als künstlerisch überlegene Länder die Möglichkeit einer Anlehnung darbieten. Aber vom Abendlande fühlen sich griechische Gemüther, wenn sie wie hier in kirchlichem Leben aufgehen, leicht durch den Unterschied des Bekenntnisses, und von Russland, mit dem die Gleichheit des Bekenntnisses sie verbindet, durch den Gegensatz des regen politischen Interesses wieder ferngehalten. So zeigt denn der Kunstzustand heutiger Tage ein ruheloses Wesen, ein stetes Schwanken inmitten einheimisch byzantinischer, modern russischer und abendländischer Anregungen. Die einen loben die alten byzantinischen Gestalten, wie sie dieselben, ernst und würdevoll, im Protaton und in der Nikolauskapelle zu Lawra erblicken, und tadeln an den modernen russischen Bildern die Frische und Jugendlichkeit der Gestalten; andere neigen sich gerade dieser frischeren Auffassung zu; noch andere haben Freude an den biblischen Landschaftsbildern, die kürzlich einmal ein abendländisch gebildeter Maler aus Konstantinopel am Weihbrunnen zu Iwiron ausgeführt hat.[1] Von dem Andrange des Fremden wird naturgemäss die Malerei am meisten berührt; ungestörter hält die Baukunst an den bewährten Ueberlieferungen fest. In der Kunst wie auch auf anderen Gebieten geht in unserem Jahrhundert das Streben des christlichen Orients dahin, durch Wiederbelebung des alten Erbes und durch Verwerthung dessen, was die fortgeschrittene europäische Welt ihm bietet, zu neuem Leben zu gelangen.

[1] Der Weihbrunnen ist 1863 neugebaut und 1879 von Philippos N. Asimakopulos ausgemalt; die Bilder sind übrigens dem Inhalte nach die altgewohnten und gottesdienstlich begründeten, die Findung Mosis, der Durchzug der Bundeslade durch den Jordan, die Taufe Christi u. s. w. (vgl. S. 87).

Die Einwirkungen, denen die Athos-Kunst in unserem Jahrhundert ausgesetzt ist, sind keine geringeren, als sie in den vorigen Jahrhunderten waren. Sie sind sogar tiefergehend als zuvor. Während die Verbindung mit dem Orient nur das Kunstgewerbe ergriffen hatte, ist von der Nähe des christlichen Europa auch der religiöseste Theil der Kunst, die kirchliche Malerei, betroffen. Die Kunst hat demnach ihre Einheitlichkeit im Verlaufe des letzten halben Jahrtausends mehr und mehr eingebüsst, doch ist sie gleichwol dem Andrange des Fremden nicht erlegen: sie hat sich den Nachbarn anpassen müssen, hat dabei aber, wie ausgeführt worden ist, den Kloster- und Kirchenbau wie auch den gesammten Bilderkreis, mithin ihre alten Grundzüge, bewahrt, die von der griechischen Kirche eingegeben sind und fortbestehen wie diese selbst.

So gibt der Athos mit seinen vielen erhaltenen Werken mancherlei Auskunft über die Kunst alter und neuer Zeit. Niemals ist Mangel an künstlerischem Leben, vielmehr treten im Wechsel der Zeiten, im Zusammenhange mit den Schicksalen des christlichen Orients, verschiedene künstlerische Erscheinungen zu Tage. Die Zeiten, welche hier der Betrachtung offenstehen, haben den Aufbau der byzantinischen Kunst auf altchristlicher Grundlage bereits zur Voraussetzung. Sie selbst gewähren einen Einblick in den Reichthum der vollentwickelten Kunst, die sich zwanglos auf ihrem weiten Gebiete bewegt: die Kirchen zeigen eine Gestalt, welche den Anforderungen des Gottesdienstes vorzüglich entspricht und in ihrer Art als künstlerisch vollkommen zu bezeichnen ist; die Bildnerei ist von Alters her auf eine beschränkte, dabei nicht interesselose Thätigkeit angewiesen; die Malerei, von welcher am meisten gefordert wird, lässt den gemeinsamen Boden der gesammten kirchlichen Kunst, die religiösen Anschauungen, besonders deutlich zu Tage treten. Zuerst, solange das byzantinische Reich besteht, übt das lebhafte Getriebe der eigenen Kunstwelt des Landes, späterhin die Stellungnahme zu den benachbarten Kunstwelten die Hauptanziehungskraft auf den Beschauer aus, der mit Interesse an der Kunst und im Bewusstsein, sich an einem Mittelpunkte der christlichen Welt zu befinden, die Athos-Klöster durchwandert.

Was sich an solcher Stelle über das Leben der Kunst ergibt, ist gewiss über die Grenzen des Landes hinaus von allgemeinerer Bedeutung.

ANHANG.

I. Literatur.

Die Literatur, welche ich zur Betrachtung der Athos-Kunst herangezogen habe, soll hier nicht aufgezählt werden. Sie ist in den Anmerkungen zur Genüge angegeben. Nur eine allgemeine Orientirung über sie dürfte noch erwünscht sein.

Sie umfasst Werke, welche das Land, namentlich seine Geschichte und seinen Bestand an Kunstwerken, betreffen, und daneben andere, welche dem landesüblichen Gottesdienste gelten. Denn die religiöse Kunst steht im Dienste der Religion und setzt zu ihrer Würdigung die Beachtung der Religionsübung in gleichem Masse wie diejenige der übrigen Verhältnisse des Landes voraus. Demnach kommen zweierlei Arten von Schriften in Betracht.

1. Schriften über den Athos.

Aus der grossen Zahl dieser Schriften seien hervorgehoben:

Langlois, „Le mont Athos et ses monastères“, Paris 1867 (in demselben Jahre auch als Einleitung zu Langlois' Ausgabe der „Géographie de Ptolémée“ veröffentlicht), und

Gedeon, „Ὁ Ἄθως· ἀναμνήσεις, ἔγγραφα, σημειώσεις“, Konstantinopel 1885.

Langlois hat die Ergebnisse der Forschung übersichtlich verarbeitet und namentlich auch (auf S. 109 fg.) die vorhandene Literatur gesammelt; Gedeon bringt vielerlei Neues bei. Die russische Literatur ist mir wegen Unkenntniss der Sprache verschlossen geblieben, was ich sehr bedauere, weil gerade Russland dem Athos das regste Interesse entgegenbringt.

Die Kunstwerke haben schon in einer ungefähr zweihundert Jahre alten interessanten Schilderung der Klöster,

Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον τοῦ ἁγίου ὄρους τοῦ Ἄθωνος, 2. Ausgabe Venedig 1864 (zuerst 1701 gedruckt, dann aufgenommen in Montfaucon's „Paléographie grecque“, 1708, S. 433 fg),

Beachtung und Bewunderung gefunden. Den Mittelpunkt des Interesses nahmen sie für den älteren Didron ein, der 1839 — ungefähr zu gleicher Zeit wie Curzon, Zachariae und Fallmerayer — den Athos besucht und dann ausführlich in den

„Annales archéologiques“, Bd. II, IV, V, VII, XVIII, XX, XXI, XXIII (1845—1863)

behandelt hat. Didron gebührt auch das Verdienst, das

„Handbuch der Malerei vom Berge Athos“,

zuerst (1845) bekannt gemacht zu haben, das seither den Namen des Athos in Kunstkreisen beflügelt hat. Seine Aufsätze haben mich auf viele Kunstwerke, die ich in den Klöstern zu erwarten hatte, vorbereitet. Ein grossartiges Unternehmen ist vor dreissig Jahren, 1859 und 1860, von dem russischen Staatsrath Peter von Sewastianoff ausgeführt worden. Dieser hat, wie aus dem Auszuge seines Berichts in den

„Annales archéologiques“, Bd. XXI, S. 173—179

zu ersehen ist, auf dem Athos angefertigt und zu einem Museum in St. Petersburg vereinigt: eine grosse Karte des Athos, die Pläne von 10 Klöstern, Aufnahmen der Kirchen, 200 Pausen nach Fresken (Protaton, Lawra u. s. w.), 30 Pausen nach Tafelbildern (Panagien und Heiligenbildern), 8 Pausen nach Mosaiken, 800 Pausen nach Initialen und Vignetten, 100 farbige Copien und 800 Photographien nach Miniaturen, 3500 Photographien nach Handschriften (der Ptolemäus zu Watopädi ist photographirt und, wie bemerkt, später von Langlois herausgegeben worden, auch der Octateuch zu Watopädi, das bilderreiche Tetraevangelon zu Iwiron und andere hervorragende Handschriften sind photographirt), 100 Copien von Kreuzen, 50 Photographien nach Kirchengeräthen, 4 Copien nach Emailwerken, 3 Copien seidener Stoffe, 15 Photographien und einige Abgüsse von Reliefs. Möge diese unvergleichliche Sammlung, deren Kenntniss mir leider fehlt, der Wissenschaft reiche Früchte tragen. Die auf dem Athos bewahrten Miniaturhandschriften werden mit Ausnahme derjenigen in zwei grossen Klöstern zu übersehen sein, wenn

Lambros' „Katalog der Athos-Handschriften“,

von welchem bisher nur der Anfang in neugriechischer Sprache gedruckt vorliegt, erschienen sein wird. Darüber ist Näheres in der Anmerkung auf S. 167 gesagt. Dass der Verfasser mir vergönnt hat, seine Arbeit schon im voraus zu verwerthen, habe ich bereits dankbar erwähnt.

2. Gottesdienstliche Schriften.

Eine Einführung in den Gottesdienst bieten:

E. von Muralt, „Briefe über den Gottesdienst der morgenländischen Kirche", Leipzig 1838 (ursprünglich russisch von Murawieff), und

Rajewski, „Euchologion der orthodox-katholischen Kirche", 3 Bde., Wien 1861 und 1862.

Muralt gibt eine lebendig geschriebene Schilderung des Gottesdienstes, **Rajewski** eine deutsche Uebersetzung der wichtigsten Theile desselben. Beide haben allerdings speciell den in Russland verbreiteten Gottesdienst vor Augen gehabt, doch stimmt dieser bis auf Einzelheiten mit dem in Griechenland üblichen überein.

Die hauptsächlichsten Schriften, deren man sich beim Gottesdienste in griechischen Kirchen bedient, sind die folgenden:

Die Liturgien, „Αἱ θεῖαι λειτουργίαι τῶν ἐν ἁγίοις πατέρων ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, καὶ τῶν προηγιασμένων", 2. Ausgabe Venedig 1885 (griechische Buchdruckerei „Phönix"), enthaltend die priesterlichen Gebete zur Abhaltung der Liturgie sowie ferner diejenigen des Abend- und Morgengottesdienstes. Ausser der Venetianer habe ich eine Athener Ausgabe vom Jahre 1888 benutzt.

Das Euchologion, „Εὐχολόγιον τὸ μέγα", 5. Ausgabe Venedig 1885, das Gebetbuch der griechischen Kirche.

Das Evangelion, „Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον", 7. Ausgabe Venedig 1887. Es enthält die Evangelien-Perikopen für das ganze Jahr. Darüber ist auf S. 184 und 189 Näheres mitgetheilt.

Der Psalter, „Ψαλτήριον Δαυῒδ τοῦ προφήτου καὶ βασιλέως μετὰ τῶν ᾠδῶν", kleine Ausgabe Venedig 1885. Ueber dessen gottesdienstliche Bedeutung vgl. S. 173.

Die Menäen, „Μηναῖον τοῦ Σεπτεμβρίου" und der anderen Monate, 12 Bde., 10. Ausgabe Venedig 1884. Sie enthalten die Gesänge für die einzelnen Tage des Jahres, ausserdem auch die „Synaxarien", die kurzgefassten Darlegungen der gefeierten Vorgänge. In der beweglichen Festzeit um Ostern verbinden sie sich mit den beiden folgenden Büchern, dem

Triodion, „Τριῴδιον", 6. Ausgabe Venedig 1886, das die grosse Fastenzeit vor Ostern, und dem

Pentekostarion, „Πεντηκοστάριον", 6. Ausgabe Venedig 1884, das die folgende Zeit bis Pfingsten behandelt.

Das Horologion, „Ὡρολόγιον τὸ μέγα“ (davon habe ich eine nach der Venetianer besorgte Athener Ausgabe vom Jahre 1887 benutzt). Es enthält den feststehenden täglichen Gottesdienst in Verfolg der Horen, absehend von den gleichzeitigen priesterlichen Gebeten, die, wie erwähnt, in der Liturgie stehen.

Die Parakletike oder der Oktoëchos, „Παρακλητικὴ ἤτοι ὀκτώηχος ἡ μεγάλη“, 4. Ausgabe Venedig 1885. Dieses Buch enthält die wochenweise wechselnden, nach acht Wochen wiederkehrenden Gesänge.

Das Typikon, „Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν“, 4. Ausgabe Venedig 1884. Es gibt in Stichworten an, in welcher Ordnung die in den anderen Büchern angegebenen Theile des Gottesdienstes an den einzelnen Tagen des Jahres miteinander zu verbinden sind.

Die Drucke dieser Werke reichen in älteren Ausgaben bis in das 16. Jahrhundert zurück[1], also bis in die Zeit, welcher die Hälfte der betrachteten Fresken-Cyklen angehört. Sollen die angestellten Untersuchungen über den Zusammenhang der religiösen Malerei und des Kirchengesanges in möglichst erschöpfender Weise für die Kenntniss alter Zeiten verwerthet werden, so muss man ausser denjenigen Gesängen, die sich im Gebrauche der Kirche erhalten haben, auch diejenigen beachten, die seit Jahrhunderten ausser Gebrauch gekommen sind und in jenen Drucken fehlen; denn die Kirche hat einen weit grösseren Schatz an Gesängen besessen, als sie dauernd hat verwerthen können. Eine Grundlage für die Beurtheilung älterer Zeiten ist indess auch jetzt schon gegeben, da die gebräuchlichsten Kirchengesänge, soweit ihre Dichter bekannt sind (vgl. die Namen in den Anmerkungen der S. 112 fg.), grossentheils der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends entstammen. Ueber die griechische Kirchenpoesie gibt Krumbacher, „Geschichte der byzantinischen Literatur“ (München 1891, S. 292 fg.) reichliche Auskunft.

Die genannten gottesdienstlichen Schriften lehren den Interessenkreis der Künstler und ihres Publikums kennen, während die vorhergenannten Schriften mit dem Schauplatze, auf dem sie sich bewegt haben, bekannt machen.

[1] Von den meisten Werken führt Leo Allatius, „De libris ecclesiasticis Graecorum“ (in Fabricius' „Bibliotheca graeca“, Bd. V) Ausgaben aus dem 16. Jahrhundert an. Die Menäen sind in der neuesten Ausgabe nach Handschriften aus dem 12. oder 13. und dem 16. Jahrhundert revidirt („Μηναῖον τοῦ Σεπτεμβρίου“, S. η΄ des Vorworts).

II. Cyklen alter Wandmalerei.

Die Fresken aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, welche den Ausführungen des zweiten Abschnitts zu Grunde liegen, verdienen gewiss einzeln angegeben zu werden. Man vergegenwärtige sich zunächst die übersichtlichen Darstellungen eines kleinen und eines grossen Cyklus, die auf S. 70 (Fig. 7) und auf Taf. 11 gegeben sind. Die anderen Figuren und Tafeln mögen bei Gelegenheit erläuternd hinzutreten.

Die Cyklen werden im Folgenden in chronologischer Ordnung der Kirchen-Fresken angeführt. In der Kirche geschieht die Angabe der Bilder in der Reihenfolge: Altarraum, Kuppelraum, übriger Kirchenraum Vorhalle, wobei jedoch das Zusammengehörige zusammengefasst, namentlich also manches aus dem Altarraume erst bei dem Kirchenraume erwähnt wird. Innerhalb dieser Hauptheile der Kirche schreitet die Aufzählung von oben nach unten und von links nach rechts fort. Ausgelassen wird dabei zumeist die Angabe einzelner Heiligenfiguren, da allgemein vorausgeschickt werden kann, dass die Scheitel der Tonnengewölbe von Medaillon-Halbfiguren der Propheten (denen auch Patriarchen beigemischt sind), die unteren Wandtheile und sonstige kleinere Stellen von anderen Heiligen (im Altarraume von Bischöfen und Diakonen) eingenommen zu werden pflegen.

1) Protaton zu Karyäs, um 1300.

Das ungefähre Alter der Malereien und die Gestalt der Kirche sind aus S. 23 fg. zu ersehen. Die Malereien sind nicht sämmtlich mehr zu erkennen. Ihre Anordnung ist eine eigenthümliche, was theils auf das Fehlen der Kuppel und der Gewölbe, theils auf davon unabhängige Erwägungen des Malers oder des Auftraggebers zurückzuführen ist (vgl. S. 164 fg.).

a. Altarraum:

Apsis: (oben über und neben ihrer Wölbung) Verkündigungs-Engel, Mandilion, Verkündigungs-Maria, (in der Apsis-Wölbung) Gottesmutter zwischen Erzengeln, (darunter) Rest der Abendmahlsspende, (zu unterst) Kirchenväter.

Prothesis: (oben neben der Apsiden-Wölbung) Verkündigungs-Engel und Verkündigungs-Maria, (in der Apsiden-Wölbung) Halbfigur Christi, (darunter) zwei Bischöfe, (neben letzteren, unter den beiden Verkündigungs-Figuren) zwei Leuchter. Unterhalb des einen Leuchters steht „† Μνήσθητι κ(ύρι)ε τὰς ψυχὰς τῶν δούλων σου Ῥωμύλου (?)“ u. s. w. (der Name ist unsicher zu lesen, er ist von der Tünche halb, das noch Folgende

aber ganz verdeckt). An den Wänden Heilige, theils Bischöfe, an der Südwand ferner Moses vor Busch, Jakobsleiter, Zelt des Bekenntnisses, im Süddurchgange die zwei Diakonen Stephanos und Euplos.

Diakonikon: wieder Verkündigungs-Engel und Verkündigungs-Maria, Dreieinigkeit, zwei Bischöfe, zwischen welchen auf einem Altar eine Hostienschüssel mit darinliegendem kleinem Christus gemalt ist, (neben der Apside wieder) zwei Leuchter. An den Wänden wieder Heilige, theils Bischöfe, an der Nordwand noch zwei später zu erwähnende Christus-Scenen, im Norddurchgange die zwei Diakonen Laurentios und Romanos.

b. Kirchenraum:

Ostarm der Kirche, noch im Altarraume:

Südwand des mittleren Altarraums: (oben) Heilige, (darunter) Geburt Christi, Verkündigung (?), (darunter) Abendmahl, gewiss Matthäus.

Nordwand desselben Raums: (oben) Heilige, (darunter) ein zweifelhaftes Bild (Himmelfahrt?), Pfingstfest, (darunter) Markus, Thomas-Scene.

Nordwand des Diakonikon (s. o.): Heilung der verdorrten Hand, Christus erscheint den Frauen.

Südarm:

(oben, Ostwand) Fusswaschung, Christus spricht sitzend zu vor ihm Stehenden[1], (Südwand) Gebet am Oelberg (?), Verrath, das noch Folgende (Westwand) nicht zu erkennen; (darunter wol) Heilige.

Westarm:

Südwand: (zu oberst rechts) eine Kirche, (oben) Heilige, (darunter) Taufe, Verklärung, (darunter) Johannes mit Prochoros, ein anderer Heiliger, (zu unterst) Heilige. Dahinter in dem Südwest-Eckraum Heilige in drei Reihen übereinander und (im Westen) schwerlich erkennbare Christus-Scene.

Westwand: (obere Hälfte) geweisst, (darunter) Entschlafen Mariä, (darunter über der Thür) liegendes Christkind[2], (neben der Thür) zwei Erzengel.

Nordwand: (zu oberst links wieder) eine Kirche, (oben) Heilige, (darunter) Kreuzigung, Auferstehung, (darunter) heiliger

[1] Vgl. S. 274 Anm. 1.

[2] Davon ist eine Abbildung veröffentlicht, s. S. 102 Anm. 3.

Dichter, Lukas, (zu unterst) Heilige. Dahinter in dem Nordwest-Eckraum wieder Heilige in drei Reihen übereinander und (im Westen) Christus im Tempel lehrend.

Nordarm:

(oben) nur die Beweinung sicher zu erkennen (an der Ostwand); (unten in zwei Reihen) Heilige.

c. Jüngere Malereien:

West-Vorhalle, Lünette v. J. 1512:

über dem Eingang zur Kirche in der Lünette das Entschlafen Mariä mit der Unterschrift „Τοῦτον τὸν οἶκον στερέωσον κ(ύρι)ε μεχ ... πρεσβείαις τῆς τεκούσισε (d. h. τεκούσης σε) ... ͵ζκ ἰν ιε (7020 ist 1512 n. Chr., die Indiction stimmt).

Kapelle über der Vorhalle, v. J. 1526:

Die Kapelle ist etwas über 3 Meter lang und breit, ihre Wände sind geweisst bis auf die Ost- und einen Theil der Südwand. Die Malereien sind datirt ͵ζλδ ἰν ιδ (7034 ist 1526 n. Chr., die Indiction stimmt). Sie stellen dar, an der Ostwand: (oben) Begegnung Mariä und Elisabeth's, Verkündigungs-Engel, Mandilion, Verkündigungs-Maria, und anschliessend an der Südwand die Geburt Christi; (darunter) in der Prothesis-Nische (in der Wölbung) Christus-Halbfigur im Sarkophag, (unten) Seraphim zwischen den Diakonen Stephanos und Prochoros, (zu Seiten dieser Nische) Nikolaos und ein Diakon, und in der Altar-Nische (in der Wölbung) die Platytera, (unten) auf einem Altar Hostienschüssel mit darinliegendem kleinen Christus. Links von der Prothesis-Nische steht „Μνήσθητι κ(ύρι)ε Γεωργίου μου".

In der Kirche nachträglich eingesetzte Lünetten, v. J. 1686:

über dem Prothesis-Eingang Verkündigung und Mandilion (hier die Jahreszahl), über dem Diakonikon-Eingang Tempelgang Mariä, ferner gegenüber über dem Durchgang zum Südwest-Eckraum Geburt Mariä.

2) Watopädi, 1312 (laut einer allerdings modernen Inschrift, s. S. 25). Die alten Malereien sind mit neuen durchsetzt. Meine Notizen sind leider unvollständig.

a. Altarraum: in der Apsis zu oberst die Gottesmutter zwischen Engeln, darunter (neu) die Brot- und Weinspende.

b. Kuppelraum: in der Wölbung der Pantokrator, ringsum die Göttliche Liturgie, im Tambur Propheten, in den Zwickeln Evangelisten, zwischen letzteren Mandilion, Keramion und zwei Engel.

c. Kirchenraum:

Südarm: (am Gewölbe und unmittelbar darunter): Verkündigungs-Maria, Geburt, Taufe, Verklärung; (unter der Taufe) Empfängniss Mariä, Geburt Mariä; (darunter, anstatt der Einzel-Heiligen) Abendmahl, Fusswaschung.

Westarm: (am Gewölbe und in der West-Lünette) Erweckung des Lazarus, Pfingstfest, Palmtragung; (an der Westwand unter dem Pfingstfest) Entschlafen Mariä.

Nordarm: (am Gewölbe und unmittelbar darunter) Auferstehung, Beweinung, Kreuzigung, Verkündigungs-Engel; (unter der Beweinung) Segnung Mariä, Tempelgang Mariä; (darunter, anstatt der Einzel-Heiligen) die drei Knaben im Ofen, Christus zwischen Zuhörern thronend.[1]

Ostarm: (am Gewölbe) Himmelfahrt.

3) Lawra, Nikolauskapelle, 1360.

Die Malereien sind gereinigt und aufgefrischt (s. S. 57). Ueber ihr Alter, den Stifter und den Maler unterrichtet die Inschrift über der Thür: „Ἀνιστορήθει τὸ παρὸν θεῖον καὶ ἱερὸν παρεκκλήσιον τῆς θείας καὶ ἱερ(ᾶς) ἡμῶν μονῆς τοῦ ἐπ' ὀνόματι τιμωμένου τοῦ ἐν ἱεράρχαις μεγίστου καὶ θαυματουργοῦ Νικολάου διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ τιμιωτάτου καὶ ἐν μοναχοῖς κυροῦ Κυπριανοῦ ἡγουμενεύοντος τοῦ πανοσιωτάτου ἡμῶν π(ατ)ρ(ὸ)ς κυροῦ (?) Ἰγνατίου ἱερομονάχου ἐν ἔτει ͵ϛωξη' (d. i. 1360 n. Chr.) ἰν .γ'.[2] † Χεὶρ εὐτελεστάτου Φράγγου τοῦ Κατελλάνου ἐκ Θηβῶν τῆς (Βοι)ωτίας“.

Die Malereien sind auf S. 70 in Fig. 7 angegeben.

Beischriften (es sind Verse):

In der Kuppel rings um den Pantokrator: „† Ἐγὼ θεός τε κ(αὶ) κριτὴς πάντων πέλω, ἰδοὺ προκύψας ὑψόθεν πρὸ τῆς δίκης ἐντέλλομαι μόνους ἐμοὺς τηρεῖν νόμους, εἰ δ' ἂν παρακούσητε τοῖς ῥήμασί μου, σύμπαντας ἄρδην παραπέμψω τῷ Ἅιδῃ“.

Am unteren Rande des Kuppeltamburs: „† Τοῦτον τὸν οἶκον ὁ π(α)τὴρ ᾠκοδόμησεν, τοῦτον τὸν οἶκον ὁ υἱὸς ἐστερέωσεν, τοῦτον τὸν οἶκον τὸ πν(εῦμ)α τ' ἅγιον ἐπεσκίαζεν, Τριὰς ἁγία, δόξα σοι“.

[1] Dieses Bild gilt vermuthlich der Feier des sogenannten Mitt-Pfingsten, der „Μεσοπεντηκοστή“, über welche das „Πεντηκοστάριον“, S. 86 fg., und das „Ὡρολόγιον“, S. 347, Auskunft geben: Christus predigt mitten im Laubhüttenfest im Tempel (Joh. 7). Möglicherweise hat man denselben Gegenstand zu erkennen im Protaton (S. 272, Anm. 1) und in Dochiariu (Taf. 14, Nordchor, links, in welchem Bilde die zehn Männer dann überhaupt Zuhörer, nicht ausschliesslich Jünger wären).

[2] Die erste Zahl der Indiction ist verschnörkelt und ähnelt einem Minuskel-ν mit s-artig geschwungenem Grundstrich, wird aber ein ι bedeuten sollen; dem Jahre 6868, d. i. 1360 n. Chr., entspricht die 13. Indiction.

Diese Beischrift findet sich auch im „Handbuch der Malerei“ („Ἑρμηνεία“, §. 530, „Handbuch“, §. 439, S. 398 fg.). Es ist ein Gesang der Kirchweihe („Εὐχολόγιον“, S. 297, 306).

In der Apsis über der Göttlichen Liturgie: „Ὁρῶν τὸ βῆμα τῆς τραπέζης τοῦ κυρίου στῆθι τρέμων ἂν (?) καὶ νεύων κάτω, Χ(ριστὸ)ς γὰρ ἔνδον θύεται καθημέραν, καὶ πᾶσαι τάξεις τῶν ἁγίων ἀγγέλων λειτουργικῶς προσκυνοῦσιν αὐτὸν ἐν φόβῳ“.

4) **Ajiu Pawlu, Georgskapelle**, der Inschrift zufolge 1423 neugemalt und 1425 geweiht.

Die Kapelle bildet einen rechteckigen (im Nordosten etwas abgeschrägten) Raum, von einem Tonnengewölbe überdeckt, fast 3 Meter breit und 4 Meter lang, mit drei Nischen im Osten und etwa 2½ Meter tiefer Vorhalle im Westen.

Inschrift innen über dem Eingang, aufgefrischt:



Fig. 19. Inschrift der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu.

Das heisst, soweit ich es entziffern zu können glaube: „† Ἀνιστορήθη μὲν ὁ περικαλ(έστατος) (ναὸς?) οὗτος τοῦ μεγαλομάρτυρος Γεωργίου τῇ συνδρομῇ Μητροφ(άνου)ς (bis zum Schlusse der Zeile vielleicht τοῦ τῆ(ς) τοῦ Χρ(ιστ)οῦ μεγάλης) ἐκκλησίας σκευοφύλακος τῷ ϛϡλα, χεὶρ Ἀνδρονίκου τοῦ Βυζα(ντ)ίου, καθιερώθη δὲ τῷ ά. Γεωργίῳ τῇ (ἡ)μέρᾳ τῶν ἐγκαινίων τοῦ ... τῇ (ἡ)μέρα τῆς ἑορ(τ)ῆς τοῦ ἁγίου ἀντὶ τῶν εἰσοδ ... τοῦ μητροπολίτου Θεσσαλονίκης ... τῷ ϛϡλγ'' ἰνδικτ(ίονος) γ'“ (6933 ist 1425 n. Chr., die Indiction stimmt).

a. Altarraum: in der mittleren Nische die Platytera (bezeichnet als „ἡ πάντων χαρά“) und darunter die vier Kirchenväter; in der linken Christus auf dem Throne und im Grabe; in der rechten der heilige Nikolaos.

b. Kirchenraum:

Süd: Geburt Christi, Darbringung, Verklärung, Erweckung des Lazarus;

West: Geburt, Entschlafen und Tempelgang Mariä;

Nord: Palmtragung, Kreuzigung, Auferstehung, Frauen am Grabe, Pfingstfest;

Ost: (über den Nischen des Altarraums) Himmelfahrt.

Oben im Scheitel des Tonnengewölbes: Medaillons mit Maria und Propheten;

unten an den Wänden: Heilige.

c. Vorhalle:

Ostwand: über dem Eingang zur Kapelle Christus als Engel des Grossen Raths; links davon in einer Nische die Taufe zwischen Verkündigungs-Engel und Verkündigungs-Maria; rechts gleichfalls in einer Nische Maria als lebengebender Quell.

Ringsum Heilige.

In den beiden Eingängen zur Vorhalle und zur Kapelle sind an den Innenwandungen Kreuze gemalt zwischen Speer und Ysopstab mit beigeschriebenen Buchstaben:[1]

IC	XC
NI	KA
Φ	XV
T	Ξ
Δ Φ	Π ΦΡ

IC	XC
NI	KA
Φ	XV
Φ	Π
E E	E E
T Π	KΠ Γ
T Ξ	Δ ΦΡ

IC	XC
NI	KA
Φ	XV
Φ	Π
E E	E E
T T	Ξ Δ ΦΡ

[1] Solche Kreuzbeischriften sind erklärt bei Uspenskij, „Erste Reise in die Athos-Klöster“ (russisch), II. Theil, 2. Abth., S. 181, und Philipp Meyer in Brieger's „Zeitschrift für Kirchengeschichte“, Bd. XI (1890), S. 551 Anm. Sie finden sich schon grossentheils, und zwar ausgeschrieben, in einer Handschrift des Johannes Chrysostomos v. J. 1021 in Florenz: Vitelli e Paoli, „Collezione fiorentina di facsimili paleografici“, fasc. IV, tav. XXXVII.

Allen gemeinsam ist der Anfang

IC XC NIKA,

Φῶς Χριστοῦ Φαίνεται Πᾶσιν

und der Schluss

Τοῦτο τὸ Ξύλον (?) Δαίμονες ΦΡίττουσιν;

ferner ist zu lesen

Ἐδόϑη Εὕρημα Ἐκ ϑεοῦ Ἑλένῃ

oder

Εὕρηκεν Εὕρημα Ἑλένη Ἐν γολγαϑᾷ

und vielleicht

ΤόΠος Κρανίου Παράδεισος Γέγονε.

5) Lawra, Klosterkirche, 1535.

Inschrift innen rechts oberhalb der Thür: „Ἱστορῖται ναὸς μητροπαρϑένου κόρης ἐξ αὐτῶν κριπίδων τε ἅμα καὶ βάϑρων διὰ συνδρομῆς κόπου τε καὶ ἐξόδου Νεοφύτου προέδρου περιφανοῦς Βερροίας ὁρμομένου τε ἐξ Ἀϑηνῶν τῇ πόλ(ει) π(ατ)ριαρχοῦντος τε κυροῦ Ἱερεμίου ἡγουμενεύοντος κυροῦ Κυπριανοῦ ἐν ἔτη τῶν ἑπτὰ χιλιωντετερίδ(ων) εἰκάδι διπλῇ καὶ ἁπλῇ τρίτῃ ἰν η διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ". Das Jahr 7043 ist 1535 n. Chr., die Indiction stimmt dazu.

a. Altarraum: s. Fig. 6 auf S. 62. Beischrift der Göttlichen Liturgie wie in der Nikolauskapelle (s. S. 275).

b. Kuppelraum: Pantokrator, in zwei Kreisen umgeben von 16 kleinen und 12 grossen Engeln (Beischrift „αἱ δώδεκα λεγεώναις τῶν ἀγγέλων"), im Tambur Propheten, in den Zwickeln die Evangelisten, zwischen letzteren Mandilion, Keramidion und zwei Engel. Umschrift um den Pantokrator: „Οὐράνιε βασιλεῦ φιλάνϑρωπε κ(ύρι)ε ἔπιδε ἐξ ἁγίου κατοικητηρίου σου καὶ ἴδε τὴν ταπείνωσίν μου, μὴ τῷ ϑυμό (o statt ω) σου ἐλέγξῃς ἡμᾶς, μὴ παραδώῃς ἡμ(ᾶς) εἰς χεῖρας ἐχϑρ(ῶν), μήποτε εἴπωσιν ποῦ ἐστιν ὁ ϑ(εὸ)ς αὐτῶν. ἡμεῖς δὲ πρόβατα νομῆς σου καὶ τὸ ὄνομά σου ἐπικεκλήμεϑα, κ(ύριο)ς ὡς ὂν (wieder o statt ω) ὡς ϑ(εὸ)ς τὴν κληρονομίαν σου" (vgl. Ps. 6, 1, 113, 10, 78, 14).

c. Kirchenraum (die Anordnung der Bilder ähnlich wie in Fig. 6): Südarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, nordwärts) Verkündigungs-Maria, Heilung der Besessenen, Bedrohung des Sees, Heilung der Gekrümmten, des Wassersüchtigen, des besessenen Stummen und des Sohnes des Hauptmanns; (daselbst südwärts) Darbringung, Geburt, Erweckung des

Lazarus, Palmtragung, (unter dem ersten und dem letzten Bilde) Bilderaufstellung und Christus in Emmaus;

(in der Chor-Apsis, oben) Verklärung, (darunter) Kindermord, Christus im Tempel, Taufe.

Westarm:

(am Gewölbe, ostwärts) Anrufung des Zachäus, Erweckung des Sohnes der Witwe, Versuchung, Salbung durch das Weib, Heilung der Blutflüssigen, Heilung des Paralytikos; (daselbst westwärts) Christus vor Annas und Kaiphas, Abendmahl und Fusswaschung, Gebet am Oelberg und Verrath, Verspottung und Geisselung;

(an der Westwand) Verleugnung Petri, (grosses vermauertes Fenster), Judas' Reue, (darunter) Entschlafen Mariä;

in den beiden Eckräumen: am Gewölbe je vier Engel, in den Lünetten (Südwest-Raum) Geburt, Liebkosung und Tempelgang Mariä, (Nordwest-Raum) Geburt und Tod des Täufers und Mahl des Herodes.

Nordarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, südwärts) Heilung der Lahmen, Christus und die Ehebrecherin, Heilung des Besessenen, der Tochter der Kananäerin, des Aussätzigen und des Mondsüchtigen, Verkündigungs-Engel; (daselbst nordwärts) Kreuztragung, Christus vor Pilatus, Frauen am Grabe, Beweinung, (unter dem ersten und dem letzten Bilde) wunderbarer Fischzug und Kreuzerhöhung;

(in der Chor-Apsis, oben) Auferstehung, (darunter) Kreuzanheftung, Kreuzigung, Kreuzabnahme.

Ostarm: s. wieder Fig. 6.

6) Lawra, Trapeza. Die Malereien sind anscheinend mit denen der Kirche etwa gleichzeitig, demnach aus dem 16. Jahrhundert. Der Grundriss ist auf S. 34 in Fig. 5 gegeben: er zeigt ausnahmsweise Kreuzflügel auf den Langseiten und Eckräume neben dem Eingange. Die Nische mit dem Tische des Abtes davor befindet sich im Westen. Die Malereien sind auf S. 84—86 besprochen.

a. Westarm:

Westwand (grosse Nische): in der Wölbung das Abendmahl, darunter vier Kirchenväter (Gregor der Theolog, Johannes Chrysostomos, Basilios, Gregor Palamas); (kleine Nischen links und rechts) der Täufer und die betende Gottesmutter; (ganz

oben im Giebelfeld in den Fensterwandungen und zwischen den Fenstern) Maria und Propheten (genannt „Von alters her“, vgl. S. 80).

West-, Nord- und Südwand (erstere ausserhalb der Nischen): oben die Bilder des „Akathistos Hymnos“ (s. gleichfalls S. 80), Mitte Martyrien, unten Heilige.

b. Nordarm:

Nordwand: Hauptbild Entschlafen des heiligen Athanasios;

West- und Ostwand: oben Täufer-Scenen, Mitte Martyrien, unten Himmelsleiter, Ignatios Theophoros u. a.

c. Ostarm:

die Wiederkunft Christi, alle drei Wände füllend.

d. Südarm:

Südwand: Hauptbild Wurzel Jesse, darunter Kain und Abel (Opfer, Gott ruft Kain, Beweinung des Abel);

West- und Ostwand: oben Marien-Scenen (s. S. 135, Anm. 1), Mitte Martyrien, unten Elias, Abraham's Opfer, Leben des heiligen Gerasimos, erste Synode.

e. Oestliche Eckräume:

Nordost-Raum: nicht zu erkennen;

Südost-Raum: wol Synoden.

f. Ost-Façade:

zu oberst die Verkündigung: über der Thür Widmungsbild mit Inschrift, welche den Stifter nennt: „... μητροπολίτης Σ(ε)ρρῶν Γενάδι(ος) καὶ κτήτωρ τῆς παρούσης ἁγί(ας) τραπέζου...“; daneben links und rechts Segnung der Brote, Parabel vom Pharisäer und Zöllner, Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, Hochzeit zu Kana, Wunder des heiligen Athanasios.

7) Kutlumusi, Klosterkirche, 1540.

Inschrift innen über der Thür: „Ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος καὶ ἱερὸς ναὸς οὗτος τοῦ κυ(ρίου) καὶ θ(εο)ῦ καὶ σ(ωτῆ)ρ(ο)ς ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ διὰ συνδρομῆς τε καὶ δαπάνης τῶν τῆδ(ε) παροικούντων ἀδελφῶν ἡγουμενεύοντος Μαξίμου ἱερομονά(χου) ἔτους διιπεύοντος τοῦ ἑπτάκις χιλιο(σ)τοῦ τεσσαρακοστοῦ ὀγδόου.“

a. Altarraum:

Apsis: Gottesmutter zwischen Erzengeln, Göttliche Liturgie, Brot- und Weinspende, Kirchenväter.

Prothesis:

(in der Kuppel) Christus von Evangelisten-Symbolen getragen, (im Kuppeltambur) Bischöfe;

(über der Ost-Nische) Christus auf dem Throne und im Grabe, (in der Nische) zwei Engel als Diakonen;

(an den Wänden, oben) Abraham's Opfer in fünf Scenen, (darunter) Bischöfe;

(im Süd-Durchgangsraum am Gewölbe) zwei Engel, welche ein Christus-Medaillon halten, (an den Wänden) Bischöfe und Diakonen.

Diakonikon:

(in der Kuppel) Platytera von acht Engeln umgeben, (im Kuppeltambur) Bischöfe;

(über der Ost-Nische) Moses vor Busch, (in der Nische) wieder zwei Engel als Diakonen;

(an den Wänden) Bischöfe;

(im Nord-Durchgangsraum am Gewölbe) die Dreieinigkeit, (an den Wänden) Bischöfe und Diakonen.

b. Kuppelraum:

Pantokrator, umgeben von Maria, dem Täufer und zehn Engeln, im Tambur Propheten, in den Zwickeln die Evangelisten, dazwischen Mandilion, Keramidion und zwei Engel. Umschrift um den Pantokrator: „Ἐξ οὐρανοῦ ἐπέβλεψεν ὁ κ(ύριο)ς, εἶδε πάντας τοῦς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων, ἐξ ἑτοίμου κατοικητηρίου αὐτοῦ ἐπέβλεψεν ἐπὶ πάντας τοὺς κατοικοῦντας, καὶ πάντων σου τῶν ἁγίων ἐβαρεστησάντων (ἐβ wird ebenso wie εὐ gesprochen) σοι ἀμήν."

c. Kirchenraum:

Südarm:

(Südost-Eckraum, am Gewölbe) ein Engel, (in der Süd-Lünette) Tempelgang Mariä;

(am Gewölbe und unmittelbar darunter) Verkündigungs-Maria, Kindermord, Geburt, Erweckung des Lazarus, Palmtragung, Tempelaustreibung;

(in der Chor-Apsis, oben) Christus und die Ehebrecherin, Darbringung, Taufe, Erweckung des Sohnes der Witwe, (davon halb umrahmt) Verklärung, (darunter) Bilderaufstellung, Christus im Tempel lehrend, Hochzeit zu Kana, Heilung der Blutflüssigen.

Westarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter) Christus vor Pilatus und Kreuztragung, Christus vor Annas und Kaiphas und Verleugnung Petri, Abendmahl und Fusswaschung, Gebet am Oelberg und Verrath, Verspottung und Geisselung, Vertheilung der Gewänder und Bitte des Joseph von Arimathia um Christi Leichnam;

(an der Westwand, oben) Kreuzanheftung, Kreuzigung und Kreuzabnahme, (unten, über der Thür) Entschlafen Mariä;

(Eckräume) am Gewölbe je ein Erzengel, in den Lünetten (Südwest-Raum) Verkündigung an Joachim und Geburt Mariä, (Nordwest-Raum) Geburt und Tod des Täufers.

Nordarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter) Versuchung, Beweinung, Frauen am Grabe, Thomas-Scene, Christus und die Samariterin, Verkündigungs-Engel;

(in der Chor-Apsis, oben) Petrus am Grabe, Christus erscheint den Frauen, Heilung des Stummen, Heilung der Tochter der Kananäerin, (davon halb umrahmt) die Auferstehung, (darunter) Heilung der Lahmen und des Aussätzigen, wunderbarer Fischzug, Kreuzerhöhung;

(Nordost-Eckraum, am Gewölbe) ein Engel.

Ostarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, westwärts) Heilung des Paralytikos, der Besessenen, des Kranken, des Wassersüchtigen, Bedrohung des Sees, Heilung des Blindgeborenen, (am Gewölbe ostwärts) Himmelfahrt, Pfingstfest.

8) Xenophontos, alte Klosterkirche. Malereien der Kirche 1545, der inneren Vorhalle 1564, der äusseren Vorhalle (des Verbindungsraums mit der Trapeza) vielleicht erst aus dem 17. Jahrhundert.[1] Die Inschriften, welche jene Jahre angeben, sind gedruckt bei Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au mont Athos“, S. 307—309.

[1] Die Malereien der äusseren Vorhalle und der Trapeza sind, nach Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 84, jünger als diejenigen der Kirche, gestiftet vom Woiwoden Ματθαῖος ὁ Βασσαράβας; Dieser ist in der Vorhalle abgebildet und daselbst Joannes Matthaeos Bassarabas genannt. Das Jahr ist in einer Inschrift der Trapeza angegeben, mir aber dort leider nicht klar geworden. Von einem Woiwoden Matthias Bassarabas besitzt das Kloster eine Reihe von Urkunden aus der Zeit um 1640 (Langlois, S. 77 fg.)

a. Altarraum:

Apsis: Gottesmutter zwischen Erzengeln, Brot- und Weinspende, Kirchenväter.

Prothesis:

(am Gewölbe) Abraham's Opfer in zwei Scenen, (westlich davon) Joachim und Anna, (noch weiter westlich, vor der Prothesis im Nordost-Eckraum des Kirchenraums) die Platytera, (hierunter in der Nord-Lünette) wol die Dreieinigkeit;

(in der Apside, oben) Christus vor dem Kreuz im Sarkophag stehend, bezeichnet als „Kreuzabnahme", (unten) zwei Diakonen;

(an den Wänden) Bischöfe.

Diakonikon:

(am Gewölbe) Moses vor Busch und Gesetzgebung auf dem Sinai, (westlich davon) Zacharias und Elisabeth, (noch weiter westlich, vor dem Diakonikon im Südost-Eckraum des Kirchenraums) Christus von einem Cherub getragen, (hierunter in der Süd-Lünette) die drei Knaben im Ofen;

(in der Apside, oben) der Täufer, (unten) zwei Diakonen;

(an den Wänden) Bischöfe.

b. Kuppelraum:

Pantokrator (neu übermalt), Göttliche Liturgie, Propheten, in den Zwickeln die Evangelisten, dazwischen Mandilion, Keramidion, vielleicht Christus als Emmanuel, Christus als Engel des Grossen Raths.

Umschrift unten um den Kuppeltambur: „Τοῦτον τὸν οἶκον" u. s. w. wie in der Nikolauskapelle zu Lawra (Abweichung: „τὸ πνεῦμα ἀνεκαίνισε").

c. Kirchenraum:

Südarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, nordwärts) Verkündigungs-Maria, Geburt, Taufe, Johannes Damascenus, (daselbst südwärts) Fusswaschung, Darbringung, Christus im Tempel lehrend, Gebet am Oelberg;

(in der Chor-Apsis, oben) Abendmahl, (darunter) drei Scenen der Barmherzigkeit.

Westarm:

(am Gewölbe, ostwärts) Verspottung, Christus vor Pilatus, Kreuzabnahme, die zwei Jünger am Grabe, (daselbst west-

wärts) Kreuztragung, Geisselung, Bitte um Christi Leichnam, Frauen am Grabe;

(an der Westwand) Kreuzigung, (darunter) Entschlafen Mariä, (darunter über der Thür) der Christusknabe „ὁ αναπεσών“;

(Eckräume) am Gewölbe Gabriel und Michael, in den Lünetten (Südwest) Geburt und Tempelgang Mariä, (Nordwest) Geburt des Täufers und Steinigung des Stephanos.

Nordarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, südwärts) Joseph der Dichter, Palmtragung, Auferstehung, Verkündigungs-Engel, (daselbst nordwärts) Christus vor Annas und Kaiphas, Kreuzigung, Frauen am Grabe bezeichnet als „Bewachung im Grabe“, Verleugnung Petri;

(Chor-Apsis, oben) Beweinung, (darunter) drei Scenen der Barmherzigkeit.

Ostarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, westwärts) heiliger Georg, Heilung des Aussätzigen, Versuchung, Heilung der zwei Besessenen, des Blinden, heiliger Dimitrios, (weiter ostwärts) Heilung des Paralytikos und des Kindes des Hauptmanns, Bedrohung des Sees, Christus und Samariterin, (ganz ostwärts) wunderbarer Fischzug, Himmelfahrt, Pfingstfest, Christus in Emmaus.

d. Vorhallen:

(Innen-Vorhalle) s. S. 81, Fig. 8.

(Aussen-Vorhalle, d. i. Verbindungsraum zwischen Kirche und Trapeza): an der Ostwand Martyrien, Alle-Heiligen und die knienden Stifter (Joannes Matthäos Bassarabas Woiwoda und dessen Gemahlin Helena), über der Ostthür der heilige Georg; an den drei anderen Wänden die Apokalypse.

9) Xenophontos, Trapeza, vielleicht erst aus dem 17. Jahrhundert.[1]

Südwand: (in der Nische) Gottesmutter und Kirchenväter (erneut), daneben (alt) links oben Martyrium des heiligen Georg, links unten Christus „ὁ παντοκράτωρ“, rechts oben Abendmahl, rechts unten Gottesmutter.

West- und Ostwand: oben Martyrien, über der Thür Dreieinigkeit, unten Heilige.

Nordwand: Wiederkunft Christi.

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 281.

10) Dionysiu, Klosterkirche, 1547.

Inschrift innen über der Thür: „Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἀνιστορήθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς οὗτος τοῦ τιμίου καὶ ἐνδόξου προφήτου, προδρόμου καὶ βαπτίστου Ἰω(άνν)ου διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ εὐσεβεστάτου αὐθέντου Ἰωάννου Πέτρου Βοεβόδα πάσης Μολδοβλαχίας, ἡγουμηνεύοντος κυροῦ Ματθαίου ἱερομ(ον)άχου, ἐν ἔτει τῷ ͵ζ ͚ νε ἰν ε."

a. Altarraum:

Apsis: Gottesmutter zwischen zwei Erzengeln, (neu) Göttliche Liturgie, Abendmahlsspende und Kirchenväter; (daneben links an der Nordwand, alt) Bundeslade von Priestern getragen, Engel der Göttlichen Liturgie, Zelt des Bekenntnisses, (daneben rechts an der Südwand, alt) Engel der Göttlichen Liturgie, Bundeslade vor Jerusalem, Jakobsleiter.

Prothesis und Diakonikon. Meine Notizen sind hier unvollständig und besagen nur, dass im Prothesis-Gewölbe Abraham's Opfer, im Diakonikon-Gewölbe Moses vor Busch und Verwandtes dargestellt sei.

b. Kuppelraum:

Pantokrator, Engel, Propheten, Evangelisten. Umschrift um den Pantokrator: „Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς τῶν δυνάμεων, ἐπίβλεψον ἐξ οὐρανοῦ καὶ ἴδε καὶ ἐπίσκεψαι τὴν ἄμπελον ταύτην καὶ κατάρτισαι αὐτήν, ἣν ἐφύτευσεν ἡ δεξιά σου. Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς τῶν δυνάμεων, ἐπίβλεψον ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἐπίφανον τὸ πρόσωπόν σου καὶ σώθησον (folgen noch einige Buchstaben)". Es ist mindestens in seiner ersten Hälfte ein Gebet des Erzpriesters in der Liturgie, wie auf S. 103 angegeben wurde.

c. Kirchenraum:

Südarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter) Verkündigungs-Maria, Kindermord, Geburt, Darbringung, Taufe, Gebet am Oelberg;

(in der Chor-Apsis, oben) Verklärung, (darunter zunächst) Erweckung des Lazarus, Palmtragung, Abendmahl, (darunter) Hochzeit zu Kana, ein anderes Bild, Fusswaschung.

Westarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter, ostwärts) Verleugnung Petri, Christus vor Pilatus, Verrath, Geisselung, Kreuzabnahme, Judas' Reue, (daselbst westwärts) Reue Petri, Kreuzschleppung, drei andere Bilder, Judas' Ende;

(an der Westwand, oben) Kreuzigung, (darunter) Entschlafen Mariä, (links zwischen beiden) Himmelfahrt Mariä;

(Eckräume) im Südwesten Marien-Scenen und Widmungsbild, im Nordwesten Täufer-Scenen, vgl. S. 135, Anm. 1.

Nordarm:

(am Gewölbe und unmittelbar darunter) Christus und Ehebrecherin, Frauen am Grabe, Beweinung, Thomas-Scene, Christus erscheint den Frauen (im Hintergrunde die zwei Apostel am Grabe), Verkündigungs-Engel;

(in der Chor-Apsis, oben) Auferstehung, (darunter zunächst) Bedrohung des Sees, Heilung der zwei Besessenen und des Stummen, Segnung der fünf Brote, (darunter) andere Bilder.

Ostarm:

(am Gewölbe, westwärts) Christus und Samariterin, Heilung des Blinden, der verdorrten Hand, des Paralytos, (ostwärts) Himmelfahrt und Pfingstfest.

d. Innen-Vorhalle:

An den Gewölben und oben ringsum an den Wänden Martyrien; an der Ostwand zwischen den Thüren der heilige Nikolaus und die Panagia „Hodigitria" (s. S. 107 fg., Anm. 3), Christus „Pantodynamos" (s. S. 101) und der Täufer; daselbst über den Thüren die drei Knaben im Ofen, das liegende Christkind, die Dreieinigkeit.

11) Dionysiu, Trapeza, 16. Jahrhundert, erbaut und ausgemalt auf Kosten der Tochter des Kirchenerbauers[1]; der Raum ist nachträglich, wol im vorigen Jahrhundert, nach Süden hin durch einen angesetzten Flügel erweitert worden.

Westwand: in der grossen Nische (oben) Weihnachtsdarstellung der Geschenkbringer[2], (unten) der Täufer, dem das Kloster geweiht ist, zwischen dem heiligen Patriarchen Niphon und dem heiligen Dionysios, dem Gründer des Klosters; daneben (oben) Christus-Scenen, (Mitte) zwei Synoden, (unten, in den beiden kleinen Nischen) die Märtyrer Georg und Dimitrios, Theodoros Tiron und Theodoros Stratelates, denen Christus die Märtyrerkrone reicht.

Nord- und Südwand: (oben) Christus-Scenen, (Mitte) Täufer-Scenen (vgl. S. 135, Anm. 1), (unten Heilige).

Ostwand (Taf. 10): Wiederkunft Christi, (unten) Trimorphon.

[1] Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον" (Venedig 1864), S. 56. Nach Strzygowski, „Byzantinische Denkmäler, I: Das Etschmiadzin-Evangeliar", 1891, S. 38, sind die Malereien freilich schon aus dem Jahre 1523.

[2] Auf S. 81 „Die Engel den Hymnos" genannt.

12) Dochiariu, Klosterkirche, 1568.

Die Inschrift, nach welcher die Kirche und ihre Fresken zu datiren sind, ist abgedruckt bei Duchesne et Bayet, „Mémoire sur une mission au mont Athos“, S. 309 (sie ist vom Jahre 7076, Ind. 11, also 1568 n. Chr.). In der grossen Innen-Vorhalle ist der in jener Inschrift genannte Woiwode der Moldau-Walachei Johann Alexander mit seiner Familie als Stifter abgebildet, was auf ungefähr gleiches Alter auch dieser Malereien schliessen lässt. Ebenso werden die Malereien der schmalen Aussen-Vorhalle, in der sich ein Grab vom Jahre 1598 oder 1601 befindet, etwa derselben Zeit angehören.

Die Malereien sind aufgefrischt. Eine vollständige Uebersicht und theilweise Abbildung ist auf den Taf. 12—16 gegeben. Nachzutragen ist dazu: die beiden östlichen Eckräume des Kirchenraums zeigen an den Gewölben (wie die West-Eckräume) Engel, darunter (Nordost) wol die Heilung der Blutflüssigen, den verdorrten Feigenbaum, (Südost) die Heilung der Gekrümmten, die Tempelaustreibung.

Beischriften einiger Bilder: Um den Pantokrator herum steht „K(ύρι)ε ὁ ϑ(εὸ)ς τῶν δυνάμεων“ u. s. w. Im Altarraum theilen sich die Bischöfe folgendermassen in die Gebete der Liturgie (vgl. S. 64): Johannes Chrysostomos betet „Ὁ ϑ(εὸ)ς ὁ ϑ(εὸ)ς ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον“ u. s. w. (es ist das Gebet der Prothesis, „Αἱ ϑεῖαι λειτουργίαι“, S. 38, „Εὐχολόγιον“, S. 47), Gregor der Theologe „K(ύρι)ε ὁ ϑ(εὸ)ς ἡμῶν, οὗ τὸ κράτος ἀνείκαστον“ u. s. w. (Gebet der 1. Antiphonie, das. S. 41 resp. 49), Athanasios „Ὁ τὰς κοινὰς ταύτας“ u. s. w. (Gebet der 3. Antiphonie, das. S. 42 resp. 49), Papst Leo spricht das Gebet des Trisagios Hymnos, Gregor Palamas das der Katechumenen, Basilios das des Cherubim-Gesanges, Johannes Eleïmon das der Proskomidie, Papst Martin das darauf folgende leise Gebet „Billig und gerecht“, Kyrillos das Gebet „Vorzüglich für die Panagia“, Nikolaus und Papst Clemens das Gebet der Eucharistie, Papst Silvester das Gebet beim Verzehren der übriggebliebenen heiligen Gaben.

Da so viele alte Fresken-Cyklen erhalten sind, schien es mir nicht erforderlich, ausser ihnen noch die jüngeren, diesseit des Jahres 1600 entstandenen, aufzunehmen.

III. Chronologisches Verzeichniss der besprochenen Kunstwerke des Athos.

Zum Schlusse sei der Versuch gemacht, die besprochenen Kunstwerke des Athos nach der Zeit ihrer Entstehung zusammenzustellen. Es beginnen naturgemäss die Werke aus dem vorigen Jahrtausend; es folgen die jüngeren, nach Jahrhunderten geordnet; zuletzt kommen diejenigen, deren Entstehungszeit mir völlig unklar geblieben ist. Innerhalb der einzelnen Jahrhunderte sind zwei, manchmal drei Klassen zu unterscheiden: vorkommendenfalls Werke, die in der betreffenden Zeit zuerst beobachtet werden, vielleicht aber älter sind; datirte und ungefähr datirbare Werke; endlich die übrigen, auf deren Entstehungszeit nur im allgemeinen und, was hiermit ausdrücklich gesagt sei, immer nur vermuthungsweise hingewiesen werden kann. (Eingeklammerte Seitenzahlen gelten allein den Anmerkungen der betreffenden Seiten.)

1) Voriges Jahrtausend.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
1. Rest einer Handschrift (Kanon) zu Watopädi Nr. 795	vielleicht 949	196, 199.
2. Ursprüngliche Kirche zu Lawra (Nachrichten; Brüstungsplatten, vielleicht auch Kapitäle)	um 963	7, (24), 40—42.
3. Kreuz-Reliquiar des Nikephoros Phokas daselbst	um 970	45, 46, 52, (203).
4. Thurm des Joannes Tzimiskes daselbst (Nachricht)	„	36.
5. Mosaikbildchen (Evangelist Johannes) daselbst	„	45, 46, 52, 98, (203).
6. Kirche zu Iwiron (Fussboden, Säulen, Templon, Brüstungsplatten)	um 976	21, 26—28, 38—42.
b. Undatirt:		
7. Kapitäle zu Dochiariu und Xenophontos	vielleicht 6. Jahrhundert	39, 40, 42.
8. Relief (heiliger Demetrios) zu Xeropotamu	2. Hälfte vorigen Jahrtausends	43, 44.
9. Handschrift mit Miniaturen (Psalter) zu Pantokratoros Nr. 61	9. oder 10. Jahrhundert	174, 177—183, (196), 197—199.
10. Handschrift mit Miniaturen (Psalter) vom Athos in der Sammlung Chludoff in Moskau	„	174, 177, (178, 183).
11. Protaton in Karyäs, Kirche (mit altem Templon und Brüstungsplatten)	Mitte 10. Jahrhunderts	6, 20—24, 28, 40, 41, 79, 245.
12. Kirche zu Watopädi (mit Fussboden)	Ende 10. Jahrhunderts	21, 23, 25, 28, 38, 39.
13. Bild (heiliger Athanasios) zu Lawra	um 1000	(91, 92).
14. Handschrift (Evangelion) zu Karakallu Nr. 11	„	(196), 201, 203.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
15. Handschrift mit Miniatur (Tetraevangelon) zu Philotheu Nr. 33	10. Jahrhundert	(196), 200, 203.
16. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) zu Lawra (22 : 27 Centimeter, 322 Bl.)	10. oder 11. Jahrhundert	190, 202.

2) 11. Jahrhundert.

a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
17. Handschrift mit Miniaturen (Neues Testament und Psalter) zu Lawra	1084	170, 175, 176, 183, 204, 205, 230.
18. Handschrift mit Miniaturen (Psalter und Neues Testament) zu Pantokratoros Nr. 49	um 1084	170—172, 174—176, 183, 185, 205—207, 212, 230—232.
19. Handschrift mit Miniaturen (Psalter) zu Watopädi Nr. 609	um 1088	174—176, 207—209, 212, 230—232.
b. Undatirt:		
20. Fussboden in der Kirche zu Xenophontos	11. Jahrhundert	38, 39.
21. Brüstungsplatten zu Dochiariu	1. Hälfte 11. Jahrhunderts	41, 42.
22. Reliefplatte zu Xeropotamu	„	40.
23. Hostienschale daselbst	„	7, 50—52, (65, 71).
24. Handschrift (Apostelgeschichte, Briefe, Apokalypse) zu Ajiu Pawlu Nr. 2	„	(183, 196), 231.
25. Handschrift mit Miniaturen (Menologion) zu Esphigmenu Nr. 14	11. Jahrhundert	192, 194, 196, 228—230.
26. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) daselbst Nr. 19	„	190, 228.
27. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) zu Iwiron Nr. 1	„	189—191, (196), 225, 226, 232, 296.
28. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) daselbst Nr. 56	„	186.
29. Handschrift mit Miniaturen (Homilien des Gregor von Nazianz) zu Russikon, II oder IX, 1, 14	„	194, 230.
30. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) daselbst II oder IX, 6, 2	11. oder 12. Jahrhundert	190, (191, 194), 227, 228.
31. Malereien des Manuel Panselinos (Nachricht darüber)	„	152, 153, 159, (160), 239, 240.

3) 12. Jahrhundert.

a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
32. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Watopädi Nr. 736	1128	211.
33. Handschrift mit Miniaturen (Neues Testament) zu Dionysiu Nr. 8	1133	183, 211, 212, 231—233.
34. Einband getriebener Arbeit zu Iwiron	1196	(48).
35. Fussboden und Brüstungsplatten der Kirche zu Chilandari	um 1197	38, 39, 41.
b. Undatirt:		
36. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) zu Lawra ($17\frac{1}{2}$: 25 Centimeter, 300 Bl.)	11. oder 12. Jahrhundert	170, 189, 228.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
37. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) daselbst (Quart)	11. oder 12. Jahrhundert	171, 228.
38. Handschrift mit Miniaturen (Psalter und Neues Testament) zu Watopädi Nr. 610	"	171, 172, 175, 176, 183, 184, 186, 209, 231, 232.
39. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) zu Dionysiu Nr. 2	12. Jahrhundert	189, 228.
40. Handschrift mit Miniatur (Evangelion) daselbst Nr. 13	"	189, 190, (196), 228.
41. Handschrift mit Miniaturen (Menologion) zu Dochiariu Nr. 5	"	192, (196), 228—231.
42. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) daselbst Nr. 52	"	224, 231.
43. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Iwiron Nr. 2	"	224.
44. Handschrift mit Miniaturen (Hiob) vielleicht zu Iwiron oder Lawra (Nachricht darüber)	"	172.
45. Handschrift mit Miniaturen (Neues Testament, Psalter, Heiligen-Schriften u. s. w.) zu Pantokratoros Nr. 234 in der Kirche	"	175, 176, 183, 195, 210, 212, 231, 232.
46. Handschrift mit Karten zu Watopädi (Ptolemäus)	"	168, (232), 268.
47. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Iwiron Nr. 5	ungefähr 12. Jahrhundert	(150), 170—172, 186—188, (196), 212, 217—221, 230, 232, 268.
48. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Watopädi Nr. 694	"	170, 185, 223, (242).
49. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) daselbst Nr. 713	"	186, 224.
50. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) daselbst Nr. 757	"	185, 223.
51. Handschrift mit Miniaturen (Octateuch) daselbst Nr. 515	frühestens 11. oder 12. Jahrhundert	172, (196), 212—217, 230—233, 268.
52. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Dionysiu Nr. 4	12. oder 13. Jahrhundert	185, 188, (196), 222, 232.

4) 13. Jahrhundert.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
53. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Chilandari Nr. 572	1219—1236	234.
54. Handschrift mit Miniaturen (Neues Testament) zu Watopädi Nr. 740	1290	183, 184, 235.
b. Undatirt:		
55. Handschrift mit Miniaturen (Apostelgeschichte und Briefe) zu Esphigmenu Nr. 64	13. Jahrhundert	183.

5) 14. Jahrhundert.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
a. Vielleicht älter:		
56. Nikolauskapelle zu Lawra (mit Fussboden und Säulen)	1360 bestehend	26, 28, 38, 39, 42.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
57. Fresken im Protaton zu Karyäs	1282—1328	24, 57, 60, 66—68, 75, 102, 127, 164, 165, 242, 263, 268, 271—273, (274).
58. Handschrift (Evangelion, golden geschrieben) zu Chilandari Nr. 105 in der Kirche	um 1300	196, 237.
b. Datirt oder ungefähr datirbar:		
59. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Pantokratoros Nr. 47	1301	235.
60. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Watopädi Nr. 714	1304	235.
61. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Esphigmenu Nr. 27	1311	185, 235.
62. Fresken in der Kirche zu Watopädi	grossentheils 1312	25, 57, 60, 71, (79), (135), 164, 165, 242, 273, 274.
63. Handschrift mit Miniaturen (Psalter) zu Dionysiu Nr. 65	um 1313	(174), 235.
64. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Xeropotamu Nr. 221	1329	236, (239).
65. Handschrift (Psalter) zu Iwiron Nr. 1384	1346	236.
66. Handschrift mit Miniaturen (Typikon) zu Watopädi Nr. 931 oder 954	„	172, 193, 236.
67. Handschrift mit Miniaturen (Evangelion) zu Chilandari Nr. 588	1337, 1360	236.
68. Fresken der Nikolauskapelle zu Lawra	1360	26, 57, 58, 60, 65, 68—70, (72), 73, (74, 77, 78), 102—104, 107, 112, 116, 122, 124, 131, 149, 150, 157, 164, 165, 241, 242, 263, 274, 275.
69. Zwölf Bildtafeln (alle Heiligen des Jahres) zu Simopetra	vielleicht um 1364	94, (95, 256).
70. Handschrift mit Miniaturen (Synesios) zu Watopädi Nr. 576	1368	195, 237.
71. Stiftungsurkunde von Dionysiu mit Malerei	1374	237.
c. Undatirt:		
72. Mosaiken (Verkündigung, Trimorphon, heiliger Nikolaos) in der Kirche zu Watopädi	1. Hälfte 14. Jahrhunderts	25, 96, 101, 112, 241.
73. Mosaiken (Georg und Demetrios) in Xenophontos	spätestens 14. Jahrhundert	(96), 97, 241.
74. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Dochiariu Nr. 22	14. Jahrhundert	(239).
75. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Pantokratoros Nr. 48	„	171, (210), 236.
76. Handschrift mit Miniaturen (Psalter) zu Simopetra Nr. 35	„	170, 175, (176).
77. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Lawra (15 : 23 Centimeter, 151 Bl.)	14. oder 15. Jahrhundert	(239).

6) 15. Jahrhundert.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
a. Vielleicht älter:		
78. Nördliches Hofgebäude mit Georgskapelle zu Ajiu Pawlu	1423 bestehend	37.
79. Goldfassung der Jaspisschale zu Watopädi	1391 - 1425	48, 52.
b. Datirt oder ungefähr datirbar:		
80. Fresken der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu	1423	37, 59, 60, 65, 82, (84), 93, 102, 103, (109), 110, 112, 113, 116, 122, (135), 149, (150), 157, 165, 275 —277.
81. Bilder am Templon derselben Kapelle	um „	59, (100), 104, 108, (241).
82. Bildtafel (Heilige) in derselben Kapelle	wol um „	94.
83. Marmor-Thüreinfassung der Kirche zu Watopädi	1426	25.
84. Glockenthurm daselbst	1427	36.
85. Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) zu Iwiron Nr. 548	1433	238.
86. Bild (drittes Georgsbild) zu Sographu	1481	94, 242.
87. Kirche zu Iwiron (Erneuerungen: Kuppeln, Aussenvorhalle, Stuckarbeiten)	um 1492	27, (43), 249.
c. Undatirt:		
88. Templon der Kirche zu Ajiu Pawlu	Anfang 15. Jahrhunderts	246.
89. Bilder dieses Templon	„	59, 93, (100), 107, 129, (241), 242, 246.
90. Bild (Panagia „Eleousa“) in derselben Kirche	vielleicht „	93, 108.
91. Porträtköpfe zu Xeropotamu (italienisch)	15. Jahrhundert	43, 44, 255.
92. Reliquienkapseln der Magier zu Ajiu Pawlu	„	46, 52, 261.
93. Handschrift mit Miniaturen zu Iwiron Nr. 809	„	(171), 238.
94. Handschrift daselbst Nr. 810	„	(239).
95. Handschrift mit Miniaturen (Liturgie) zu Philotheu Nr. 209	„	(193).

7) 16. Jahrhundert.

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
a. Vielleicht älter:		
96. Kirche zu Lawra	1535 bestehend	20, 21, 26 - 28, 246.
97. Kirche zu Kutlumusi	1540 „	21, 27, 28, 246.
98. Alte Kirche zu Xenophontos	1545 „	27, 28, 246.
99. Trapeza zu Lawra	im 16. Jahrhundert bestehend	33 - 35.
b. Datirt oder ungefähr datirbar:		
100. Fresko (Entschlafen Mariä) in der Vorhalle des Protaton	1512	273.
101. Fresken in der Kapelle über dieser Vorhalle	1526	60, (84).

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
102. Fresken in der Kirche zu Lawra	1535	26, 27, 60, 62, 63, 65—67, 70, (73, 75), 76, 104, 112, 116—118, 122, (125, 126), 127, (129, 135), 149, 150, 241, 255, 277, 278.
103. Fresken in der Kirche zu Kutlumusi	1540	27, 60, 65, 66, 68, 69, (75, 122), 118, 127, (135), 255, 279—281.
104. Klosterbau von Stawronikita	1542	243.
105. Mosaik (heiliger Nikolaus) daselbst	um „	97.
106. Fresken in der alten Kirche zu Xenophontos	1545 und 1564	27, 60, 65—67, 71, (75, 78), 79—82, 102—104, 106, 122, 127, (135), 146, (150), 281—283.
107. Kirche zu Dionysiu	1547	28, 246, 249.
108. Fresken in derselben	„	28, 60, (75, 79), 101, 103—105, (108), 111, 127, 135, 284, 285.
109. Lampenhalter und geschnitzte Thür derselben	um „	250.
110. Thür eingelegter Arbeit der Kirche zu Watopädi	1567	252.
111. Kirche zu Dochiariu	1568	28, 29, 246, 286.
112. Fresken in derselben	„	60, 64—69, (75), 76, 78—80, 82, 83, 101, (105), 108, 111, 116, 118, (125), 127, 129, (135), 139, 144, 149, (150, 157), 162—164, 255, (274), 286, 296.
113. Thür eingelegter Arbeit der Kirche zu Iwiron	1597	252.
c. Undatirt:		
114. Weihbrunnen zu Lawra	16. Jahrhundert	(33), 36, 249.
115. Fresken in der Trapeza daselbst	„	35, 59, 60, 85, (135), 144, 145, (150), 278, 279.
116. Fresken in der Trapeza zu Dionysiu	„	59, 60, 85, (135, 138), 139, 144—146, 285.
117. Ausstattung der innern Kirchenvorhalle desselben Klosters (Thüren, Fensterläden, Proskynitarion eingelegter Arbeit)	„	252.
118. Pulte (Proskynitarion, Triskelion, Skamni) eingelegter Arbeit zu Ajiu Pawlu	„	251.
119. Analogia eingelegter Arbeit zu Xenophontos	„	252.
120. Bilder (zwei Triptycha) in der Kapelle des heiligen Petros Athonitis zu Lawra (das grössere vielleicht jünger)	„	95.
121. Handschrift zu Iwiron Nr. 503	„	(239).

Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
122. Handschrift daselbst Nr. 559	16. Jahrhundert	239.
123. Handschrift mit Miniaturen (Liturgie) daselbst Nr. 672	„	(193, 239).
124. Handbuch der Malerei	16. oder Anfang 17. Jahrhunderts (vor 1630)	(31), 59, 60, (61, 63), 66, 69, (71, 72, 76, 79), 80–87, (91, 92, 99–102), 103, (104, 105), 106, (109), 110 113, 115–119, (122, 124), 125, (126, 127, 130), 131–133, (131 138, 141, 145), 146, 149, 151–162, (182), 256, 268, 275.
8) 17. Jahrhundert.		
a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
125. Neues Templon im Protaton	1607	247.
126. Altarkreuz, Templon und Thür eingelegter Arbeit in der Kirche zu Iwiron	wol 1607, 1614, 1622	247, 252.
127. Templon in der alten Kirche zu Xenophontos	1609	247.
128. Altarkreuz zu Esphigmenu	wol 1662	247.
129. Bronze-Kronleuchter aus Dresden in Ajiu Pawlu	1669	256.
130. Fayencetäfelung der Kirche zu Lawra	1678	253.
131. Fresken (Marien-Scenen) im Protaton	1686	273.
132. Thurm zu Lawra	1688	36.
b. Undatirt:		
133. Fresken in der Aussenvorhalle und Trapeza zu Xenophontos	17. Jahrhundert	60, 85, 141, (184, 281), 283, 296.
134. Moskowitische Bilder in Watopädi, Iwiron, Ajiu Pawlu	„	256.
135. Analogia eingelegter Arbeit und Fayencetäfelung der Kirche zu Iwiron	„	252, 253.
136. Fayenceschüsseln zu Iwiron und Lawra	16. oder 17. Jahrhundert	254.
9) 18. Jahrhundert.		
a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
137. Brunnenwandungen zu Iwiron (eine datirt, eine undatirt)	1731	249.
138. Kupferstiche	seit 1765	245, 260—262.
139. Templon in der Kirche zu Dochiariu	etwa 1768–1783	(164), 247.
140. Schmuck der Kapelle der Panagia Portaïtissa zu Iwiron (Templon, Thür eingelegter Arbeit u. s. w.)	1785	247, 252, 253.
b. Undatirt:		
141. Malerei im allgemeinen	17. und 18. Jahrhundert	248, 255.
142. Analogia eingelegter Arbeit zu Ajiu Pawlu	„	251, 252.

	Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
143.	Kirche der Prodromos-Skiti bei Iwiron (mit Thür und Analogien eingelegter Arbeit)	18. Jahrhundert	252, 253.
144.	Glocken aus Leipzig in Kutlumusi (Nachricht darüber)	„	256.
145.	Fenster zu Iwiron	vielleicht 18. Jahrhundert	250.

10) 19. Jahrhundert.

	Gegenstand	Entstehungszeit	Seite
	a. Datirt oder ungefähr datirbar:		
146.	Neubau des Klosters Russikon	1812 oder 1814	243.
147.	Analogia eingelegter Arbeit zu Lawra	1814	253.
148.	Bau der könobitischen Skiten (Prophet Elias, Bogoroditza, Prodromos-Skiti bei Lawra, heiliger Andreas)	(1759), 1818, 1820, 1845	244.
149.	Vorhalle der Kirche zu Watopädi	restaurirt 1819	25.
150.	Neue Kirche zu Xenophontos	1817—1837	246.
151.	Fresken in der Kirche zu Iwiron	1842	(110).
152.	Kirche zu Ajiu Pawlu	1845	246, 257.
153.	Fresken in der Kirche zu Pantokratoros	1854	(132).
154.	Neubauten: Iwiron, Philotheu, Kastamonitu, Kutlumusi	seit ungefähr 1860	37, 244.
155.	Weihbrunnen zu Iwiron	1863	(263).
156.	Bild (Copie der Panagia „Axion estin“ des Protaton) vom Maler Benjamin in Karyäs	1872	11, (92), 259.
157.	Goldschmiedearbeiten zu Russikon	um 1873	258.
158.	Fresken am Weihbrunnen zu Iwiron	1879	263.
159.	Ansicht von Watopädi (Lithographie nach Photographie)	„	260.
160.	Bilder am Templon der einen Kirche zu Russikon, gemalt von den Joasaph-Brüdern in Kawsokalywia	1888	258.
161.	Kupferstiche	aus verschiedenen Jahren	32, 243, 259—263.
	b. Undatirt:		
162.	Malerei im allgemeinen	19. Jahrhundert	248, 258, 259, 263.
163.	Bild (Panagia) des Malers Arthimos in der Nikolauskapelle zu Lawra	kürzlich	259.
164.	Elfenbeinschnitzereien des Proïgumenos Kosmas in Lawra	noch jetzt	258.
165.	Holzschnitzereien (Kreuze, Löffel)	„	247.
166.	Photographien	„	(6), 260, 268.

11) Unbestimmten Alters.

	Gegenstand	Seite
167.	Klosterbau im allgemeinen	11—14, 243, 257, 296.
168.	Skiten-Anlage (der idiorrhythmischen Skiten)	3, 30, 244, 245.
169.	Städtchen Karyäs	3, 245.
170.	Kapellen im allgemeinen	30—32.
171.	Kapelle der Verklärung Christi auf dem Athos-Berge und Reliefbilder ihres Templon	32, (45).
172.	Thurmkapelle in Iwiron	30, 260.
173.	Häuser (Kellien, Zellen)	3, 30, 31.

	Gegenstand	Seite
174.	Marmortäfelung der Kirche zu Iwiron	27, 38.
175.	Speckstein-Reliefs zu Watopädi (Georg, Maria und Heilige, Kirchenfeste)	49, 107, (108, 150).
176.	Evangelien-Einbände zu Dionysiu, Iwiron, Pantokratoros und Xeropotamu	47, (48, 210).
177.	Filigrankreuze in Dochiariu, Sographu und Watopädi	46.
178.	Altarkreuz zu Ajiu Pawlu (morgenländischer Leuchterfuss, abendländische Miniaturen)	52, 53.
179.	Holzschnitzerei in dem Einbande zu Dionysiu Nr. 33	(48), 49.
180.	Bild (Panagia „des Johannes Damascenus") zu Chilandari	91, 107.
181.	Bild (Panagia „Galaktotrophusa") daselbst	108.
182.	Bild (Panagia „Portaïtissa") zu Iwiron	91, 259, 261, 262.
183.	Bild (Panagia „Axion estin") im Protaton zu Karyäs	11, 92, 107, 259, 261.
184.	Bild (Panagia) im Kirchenschatz zu Ajiu Pawlu	91, 260.
185.	Bild (Panagia „Glykophilusa") zu Philotheu	91, 107, 108.
186.	Bild (Panagia) in Sographu	91, 107.
187.	Bild (Panagia) im Kirchenschatz zu Watopädi	91, 107.
188.	Bild (erstes Georgsbild) in Sographu	10, 91.
189.	Bild (zweites Georgsbild) daselbst	91.
190.	Heiligenkalender im Protaton zu Karyäs	(95).
191.	Mosaikbildchen Christi (Reliquientafel) zu Esphigmenu	98.
192.	Drei Mosaikbildchen (heilige Anna, Christus am Kreuz, Johannes Chrysostomos) zu Watopädi	98.
193.	Handschriften mit Miniaturen im Protaton, in Kastamonitu, Kutlumusi, Sographu und Stawronikita	(168).
194.	Handschriften vom Athos in Paris und Moskau	(168).
195.	Handschrift mit Miniaturen (Horologion) zu Esphigmenu Nr. 71	193.
196.	Handschrift mit Miniatur (Photios) zu Lawra	195, 199.
197.	Handschrift mit Miniaturen daselbst (Dioskorides)	168, (232).
198.	Handschrift mit Miniaturen (Apostelgeschichte, Briefe, Psalter) zu Watopädi Nr. 633	(171), 175, (176), 183.
199.	Handschrift mit Miniaturen (Tetraevangelon) daselbst Nr. 715	170.
200.	Tafeln mit abendländischen Miniaturen zu Chilandari	(53).
201.	Stickereien zu Ajiu Pawlu, Philotheu und Russikon	54.

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

S. 8, Z. 10 v. u.: Das Gründungsjahr von Dionysiu ist 1374 (nach Strzygowski, s. S. 237, Anm. 1).

„ 13, Fig. 1: Die Abbildung (die nach einer Photographie des erwähnten Mönchs Benjamin angefertigt ist) soll nur im allgemeinen den alteinheimischen Klosterbau vor Augen führen; dass das Alter der einzelnen Bautheile in allen Klöstern, also auch hier, vorläufig fraglich ist, geht aus S. 36 fg. hervor.

„ 14, Z. 5–14: Der Grundunterschied der Könobia und der idiorrhythmischen Klöster liegt nicht in ihrer Verfassung, sondern in den Besitzverhältnissen, d. i. darin, dass die könobitisch lebenden Mönche besitzlos sind, die idiorrhythmisch lebenden dagegen eigenen Besitz haben (s. Philipp Meyer in Brieger's „Zeitschrift für Kirchengeschichte“, Bd. XI, 1890, S. 405 fg.).

„ 37, Z. 9: Soeben soll auch das Kloster Simopetra durch Brand gänzlich zerstört worden sein, wie ein Zeitungs-Telegramm meldet; möge diese Nachricht übertrieben sein.

„ 37, Z. 16 und S. 93, Z. 4: 1423 statt 1425.

„ 47, „ 17 v. u. und S. 49, Z. 3 ist Nr. anstatt Cod. zu lesen.

„ 70, „ 4 „ „ muss es heissen: nach dem Worte Christi (Matth. 26, 53) und dem darauf beruhenden Ausdrucke.

„ 75, Z. 17–15 v. u.: Am 1. Januar wird Luk. 2, 20 fg. und 40 fg. verlesen (der zwölfjährige Christus im Tempel zu Jerusalem, vgl. S. 119, Anm. 2), am 1. September Luk. 4, 16 fg. (Christus liest in der Synagoge zu Nazareth „Der Geist des Herrn ist über mir“, vgl. S. 92).

„ 83, Z. 19–22: Die Parabel vom Weinstock und die Himmelsleiter sind in der Vorhalle zu Dochiariu gemalt (Taf. 12).

„ 96, Z. 5 v. u.: Durand, nicht Didron.

„ 98, „ 18 fg.: Johannes Chrysostomos soll in Watopädi stets vorzugsweise verehrt worden sein (Gass, „De claustris in monte Atho sitis“, S. 10); dort wird auch sein Schädel als Reliquie bewahrt (Joannes Komnenos, „Προσκυνητάριον“, S. 30).

„ 108, Z. 24 v. u.: Ein mit Wachsfarben gemaltes Heiligenbild ist von Strzygowski, „Byzantinische Denkmäler, I: Das Etschmiadzin-Evangeliar“, 1891, Taf. VIII' veröffentlicht worden; es stammt vom Sinai und wird in Kiew bewahrt.

„ 108, Z. 17 v. u.: Megaspiläon statt Megospiläon.

„ 109, „ 10 „ „ Mit der Orantin des Coemeterium Ostrianum ist von Strzygowsky, das., S. 64 fg. und Taf. VI, eine interessante Miniatur (aus einer Bilderfolge syrischen Stils des 6. Jahrhunderts) in Vergleich gebracht worden, welche die Gottesmutter zugleich betend und thronend darstellt.

„ 144, Z. 4: Das Bild zu Xenophontos ist vielleicht erst im 17. Jahrhundert gemalt (s. S. 283).

„ 201, Fig. 11: Die (in meiner Pause und danach in der Abbildung) durchstrichenen Stellen an den Füssen des Π werden im Original verblasst sein.

„ 225, Z. 11 v. u.: Iwiron Nr. 1 ist auf Blatt 253vo (vor dem Taufbild) vielleicht datirt.

REGISTER.

(Eingeklammerte Zahlen beziehen sich ausschliesslich auf die Anmerkungen der betreffenden Seiten.)

A.

B.

C.

K.

L.

M.

V.

W.

X.

Z.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

2.



ANSICHT VON LAWRA.

KLOSTER DOCHIARIU.



KLOSTERHOF ZU CHILANDARI.



KLOSTERKIRCHE ZU LAWRA.

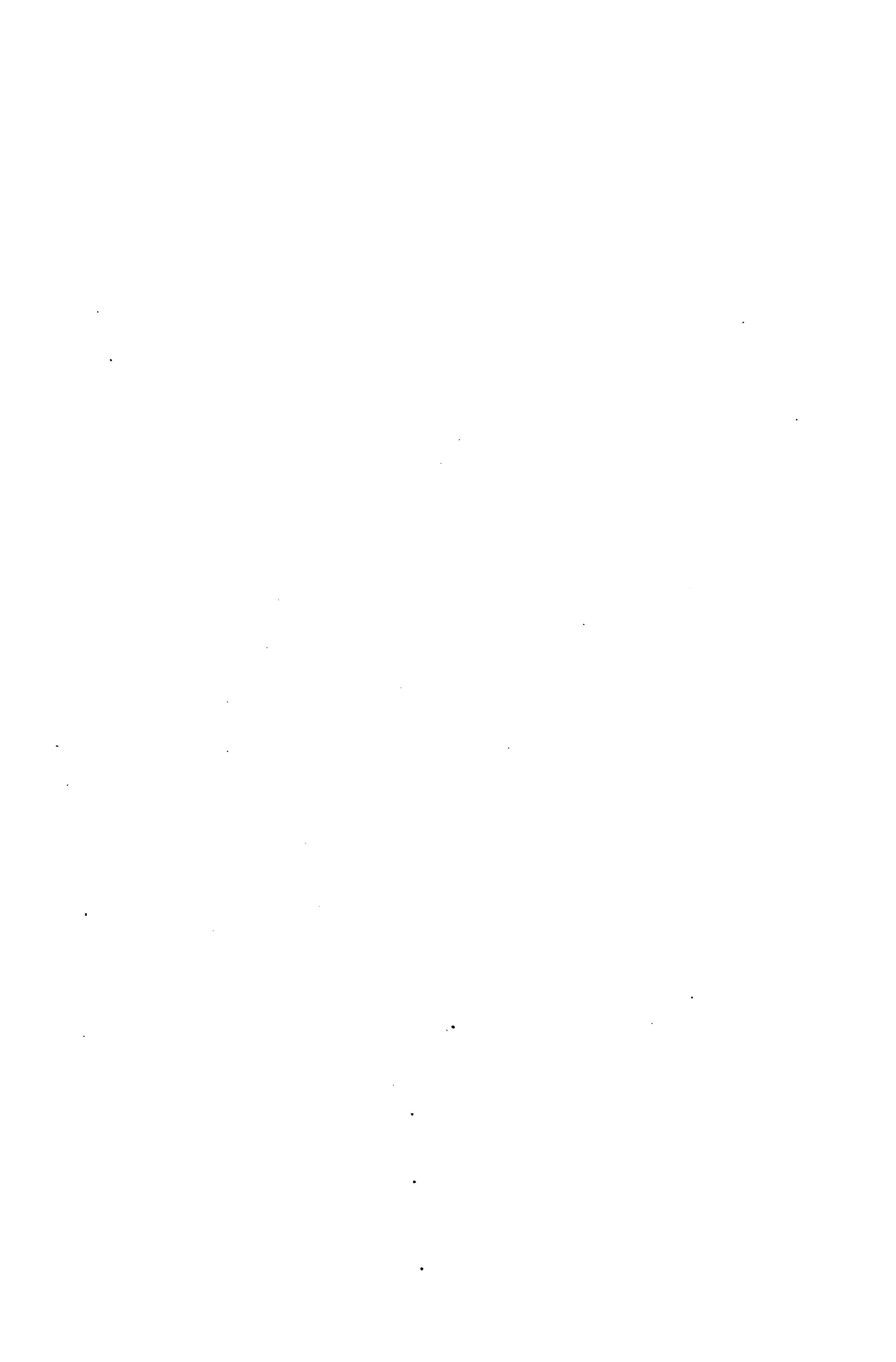


WEIHBRUNNEN ZU LAWRA:
VORDER-ANSICHT.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig



ANSICHT VON LAWRA.



3.



KLOSTER DOCHIARIU.

KLOSTERHOF ZU CHILANDARI.

KLOSTERKIRCHE ZU LAWRA.



WEIHBRUNNEN ZU LAWRA:
VORDER-ANSICHT.

279.

WEIHBRUNNEN ZU LAWRA:
SEITEN-ANSICHT.

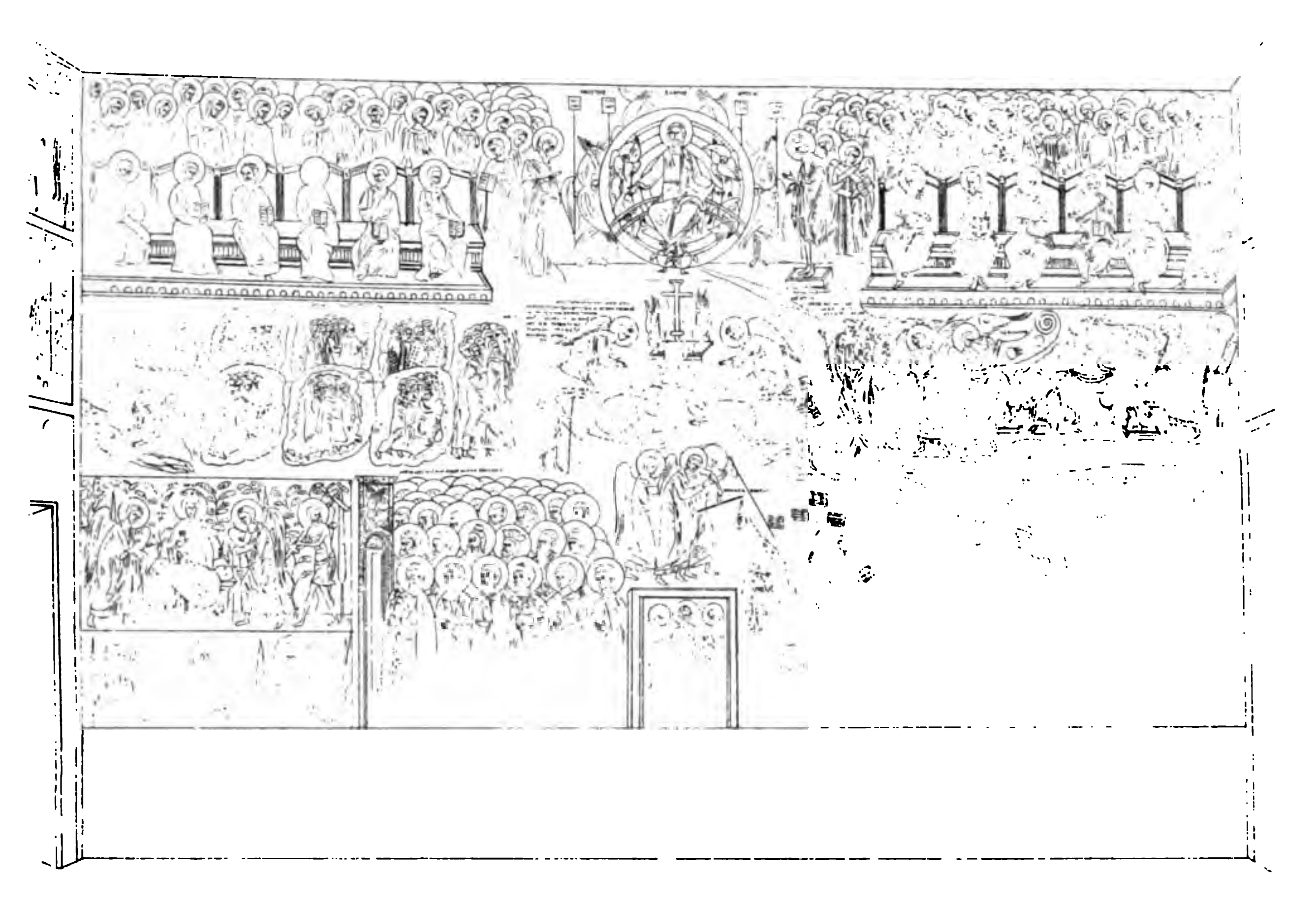


WEIHBRUNNEN ZU LAWRA:
BRÜSTUNGSPLATTE.

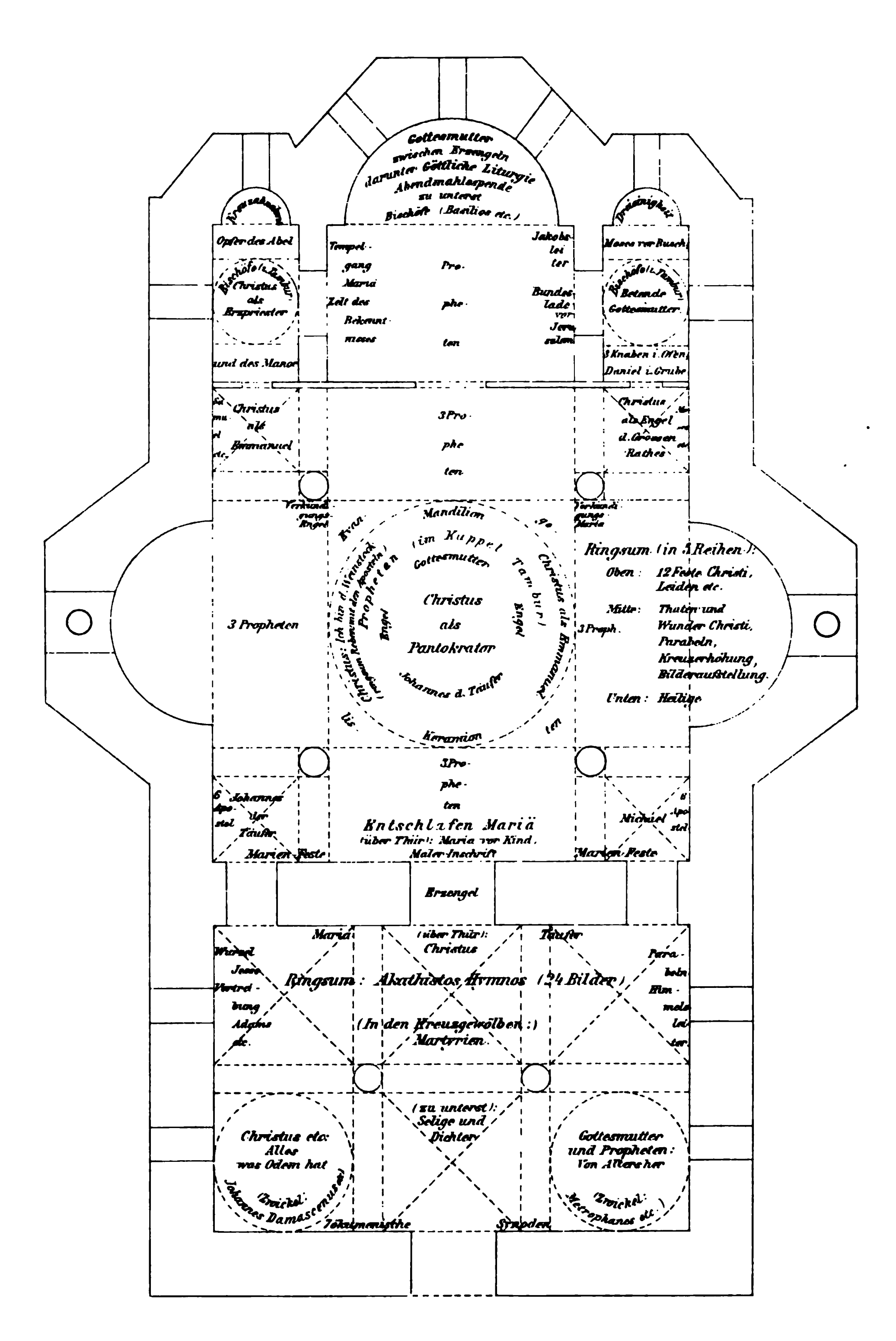
9.



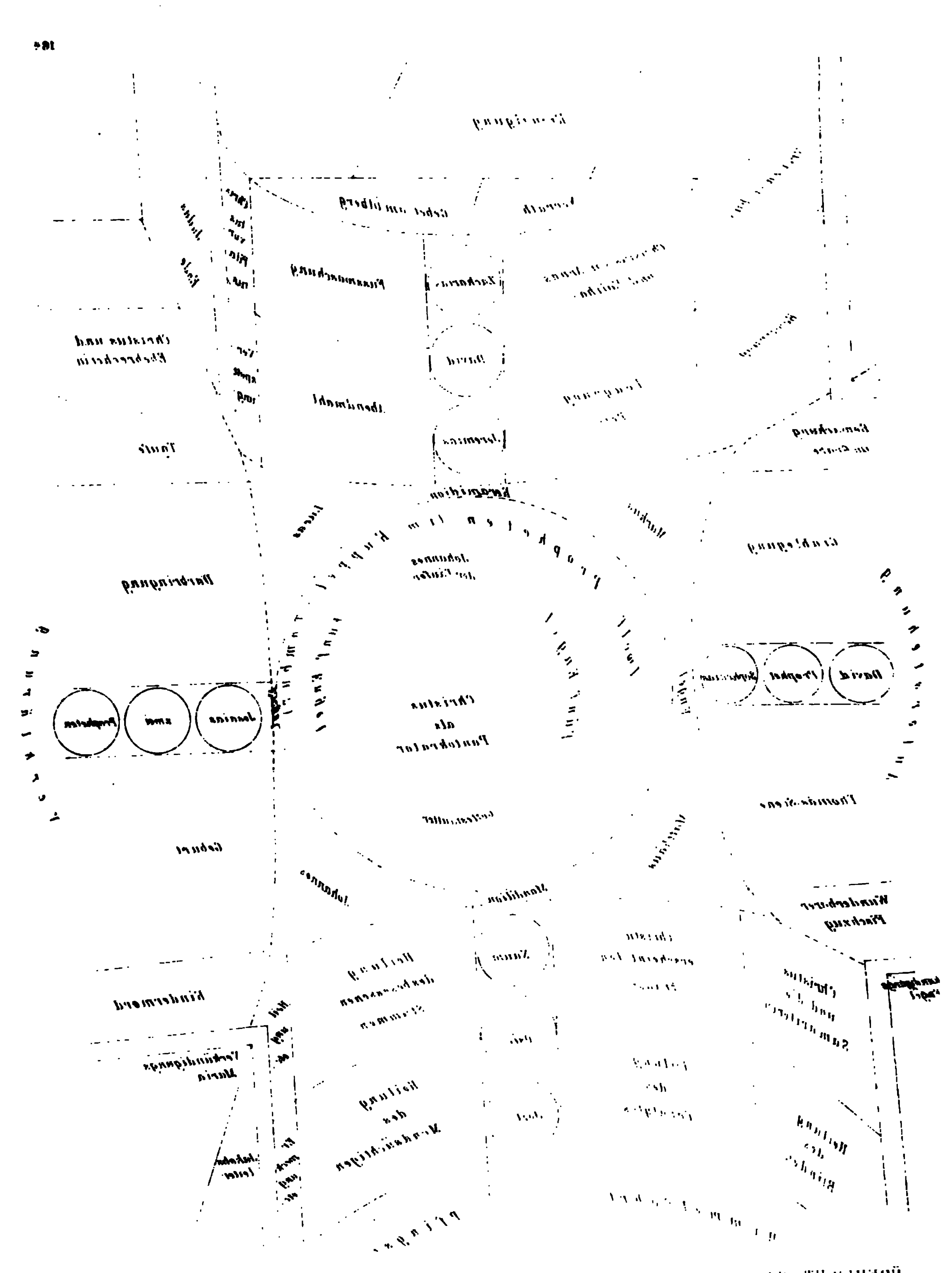
RELIEF ZU XEROPOTAMU:
DER H. DEMETRIOS.



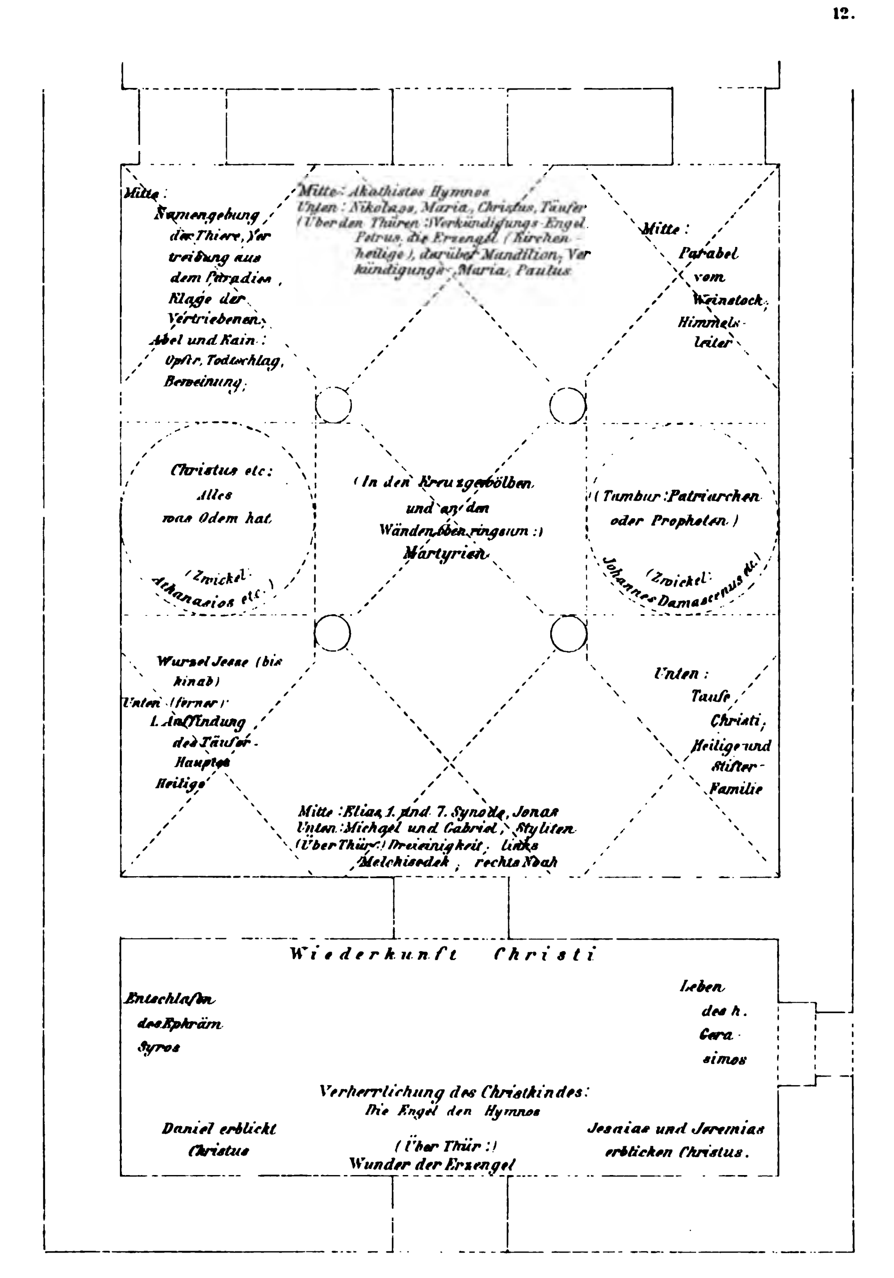
WANDMALEREI IN DER TRAPEZA ZU DIONYSIU: WIEDERKUNFT CHRISTI.



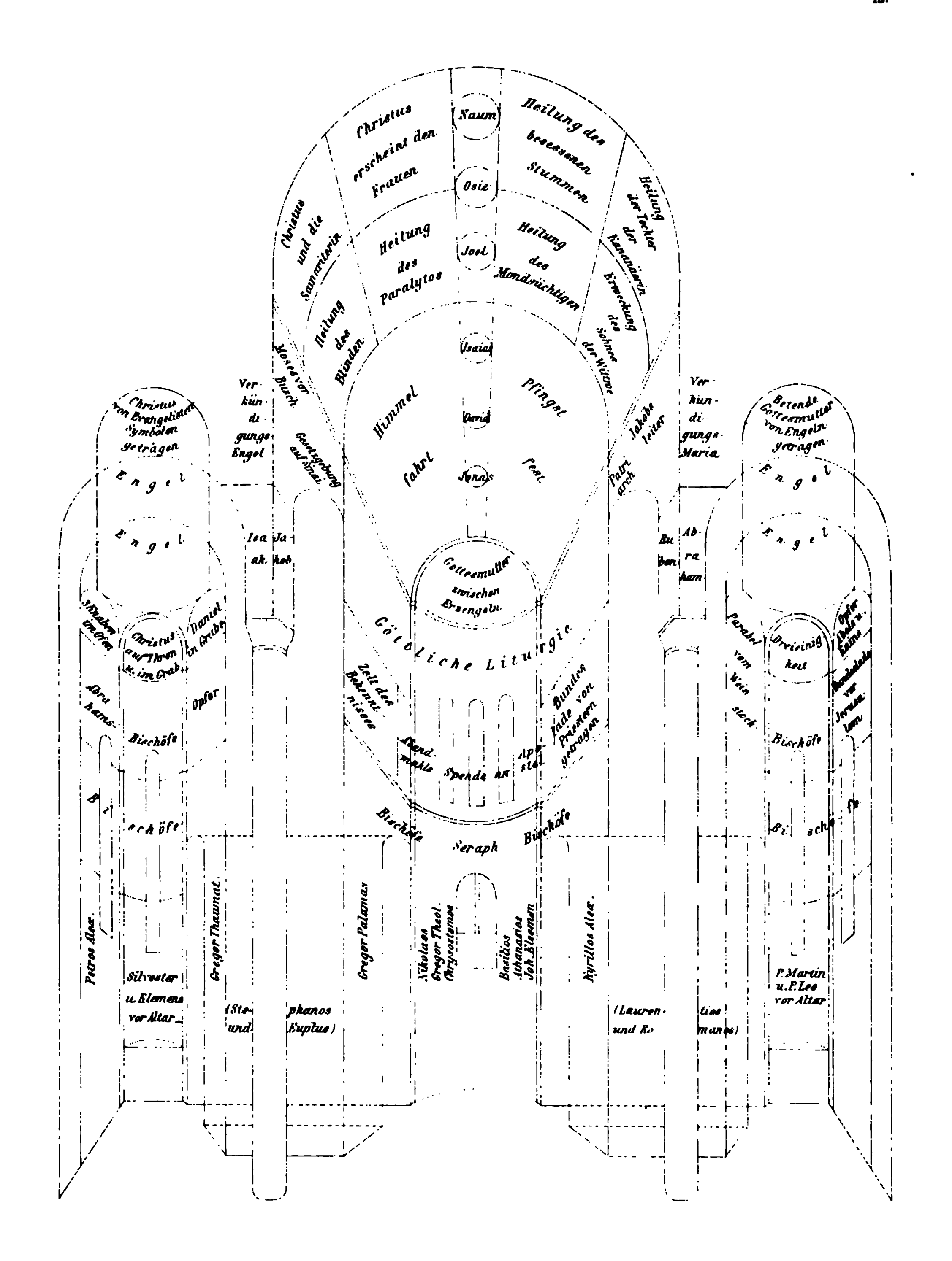
ANORDNUNG DER WANDMALEREIEN IN EINER KIRCHE NACH DEM HANDBUCH.



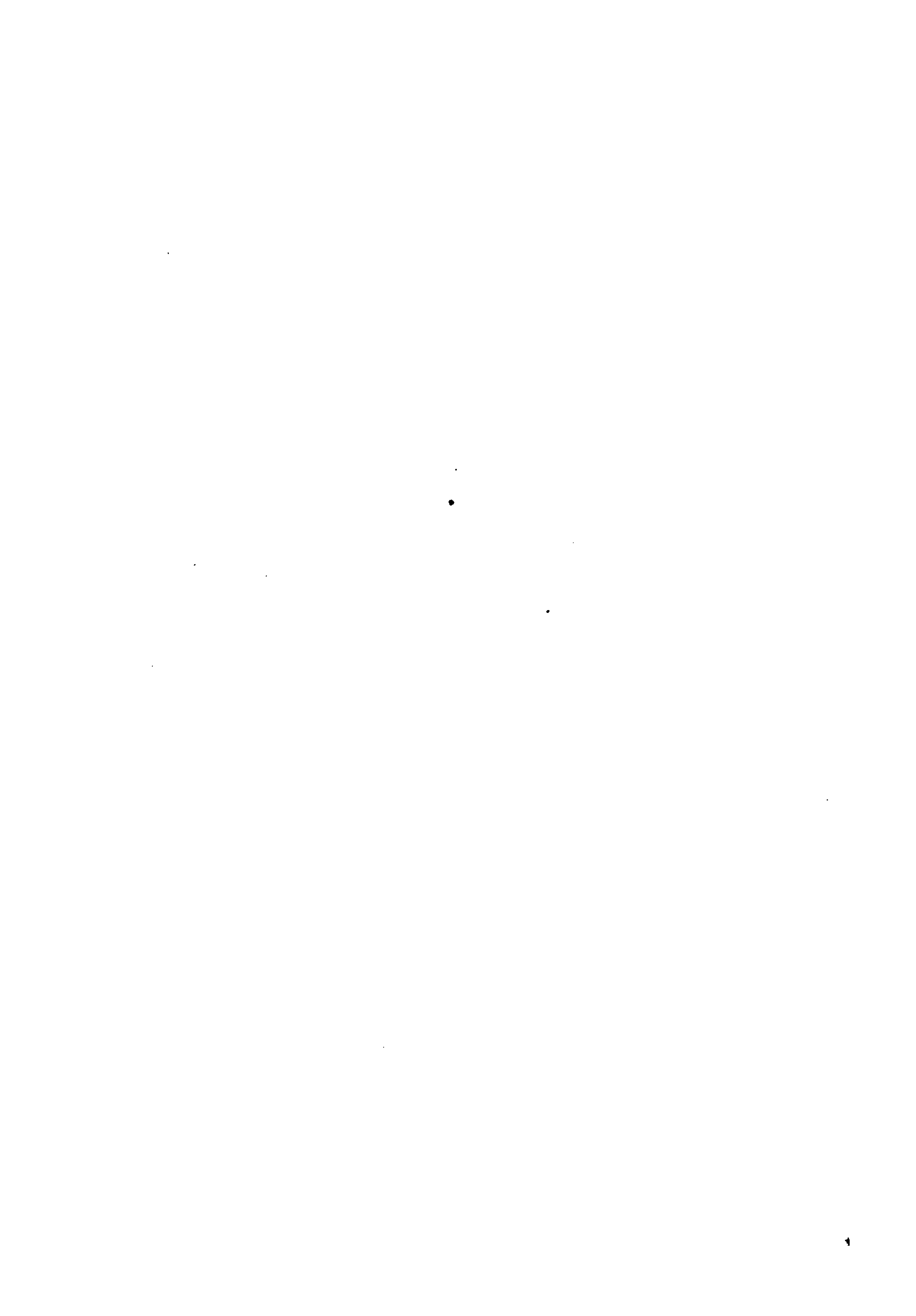
ÜBERSICHT DER [illegible] IN DER KIRCHE 2

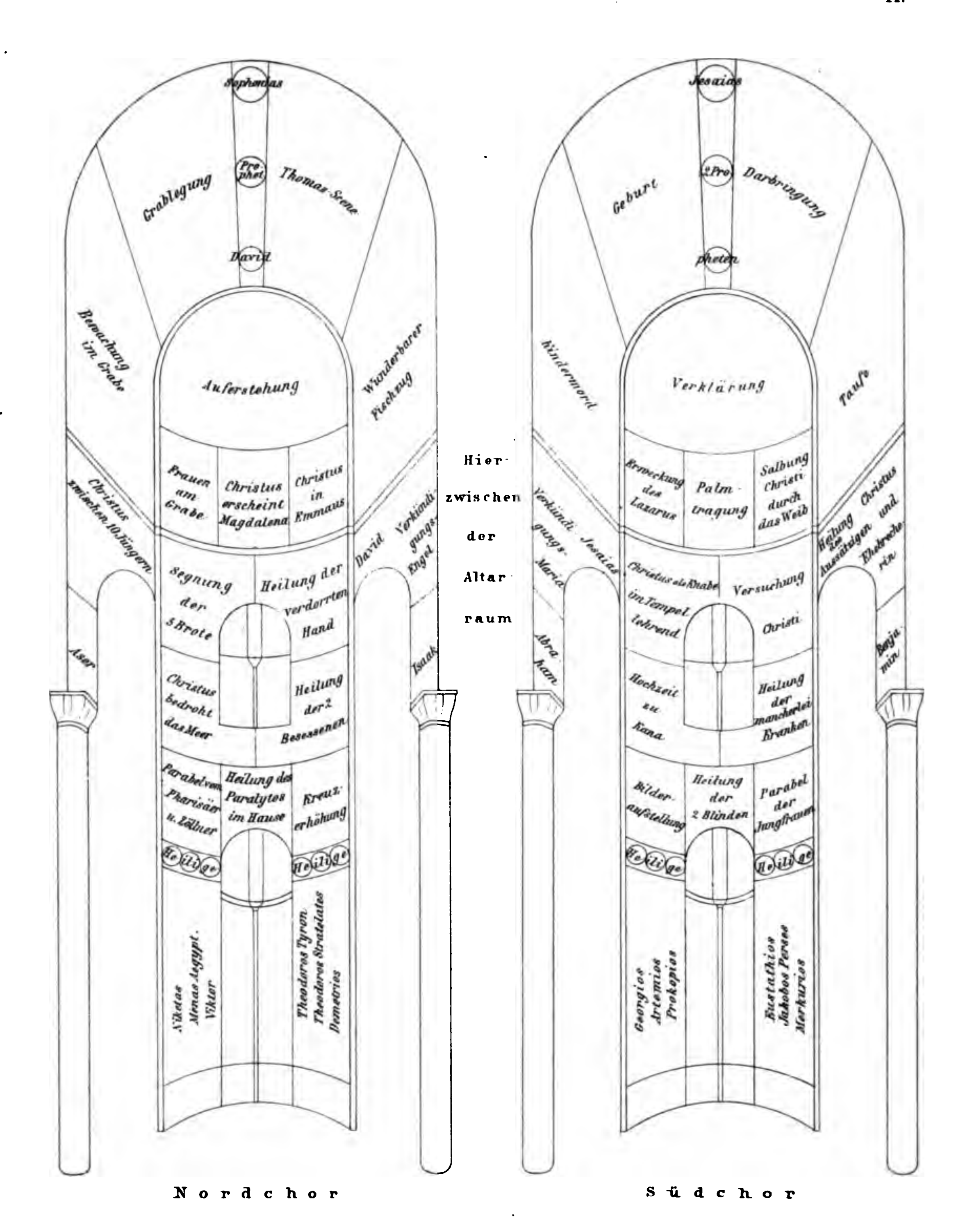


ÜBERSICHT DER WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU:
VORHALLEN.

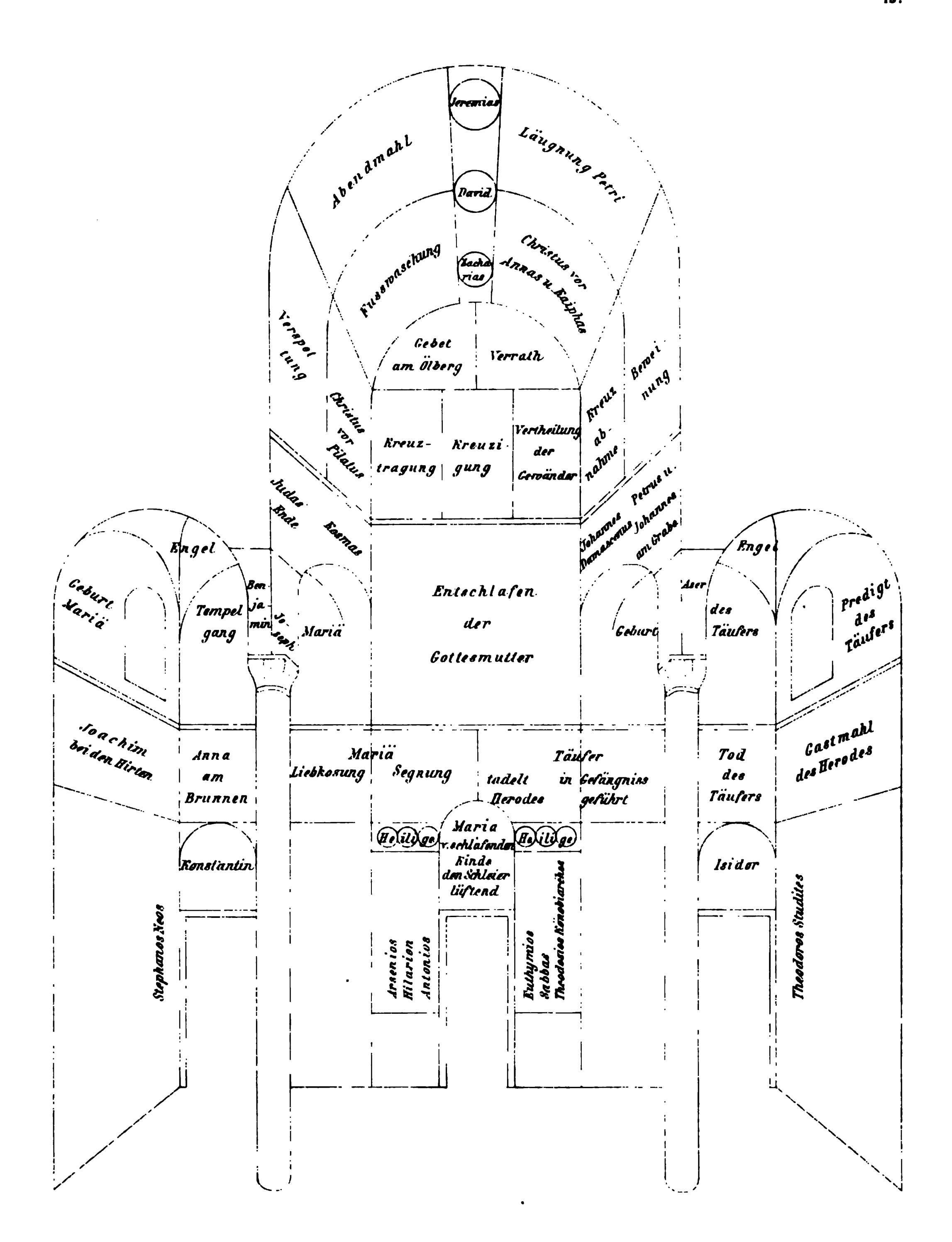


ÜBERSICHT DER WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU: ALTARRAUM.

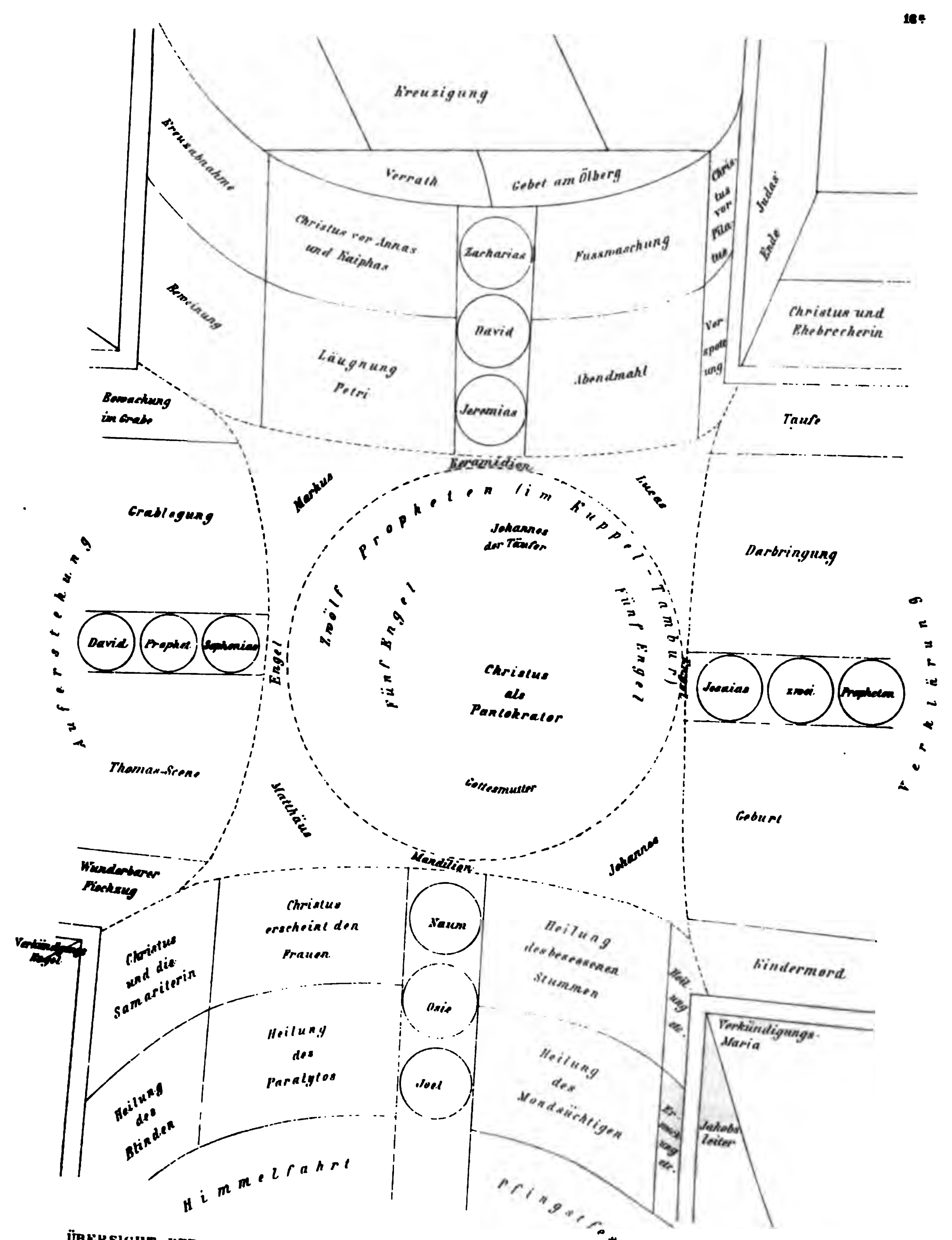




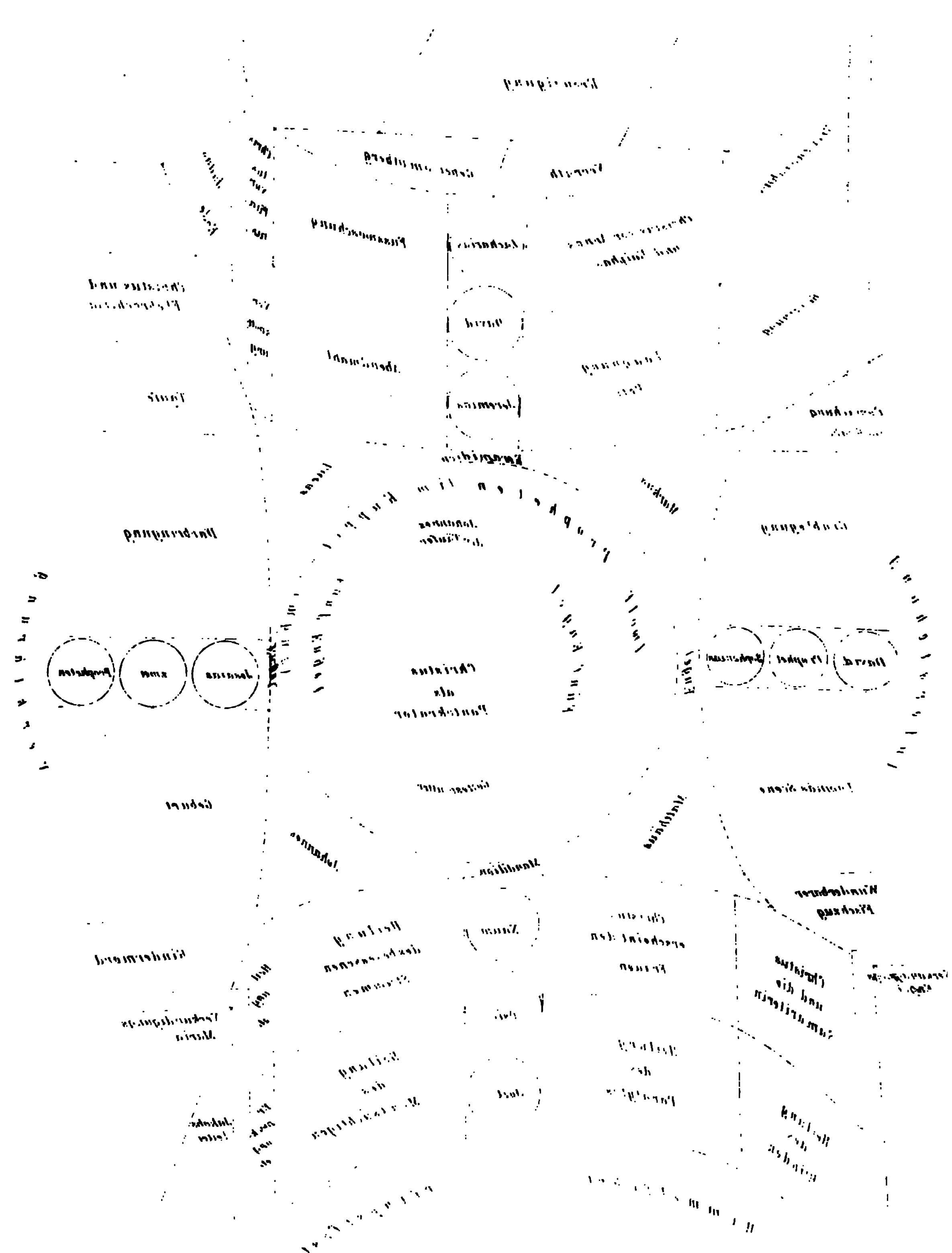
ÜBERSICHT DER WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU: CHÖRE.

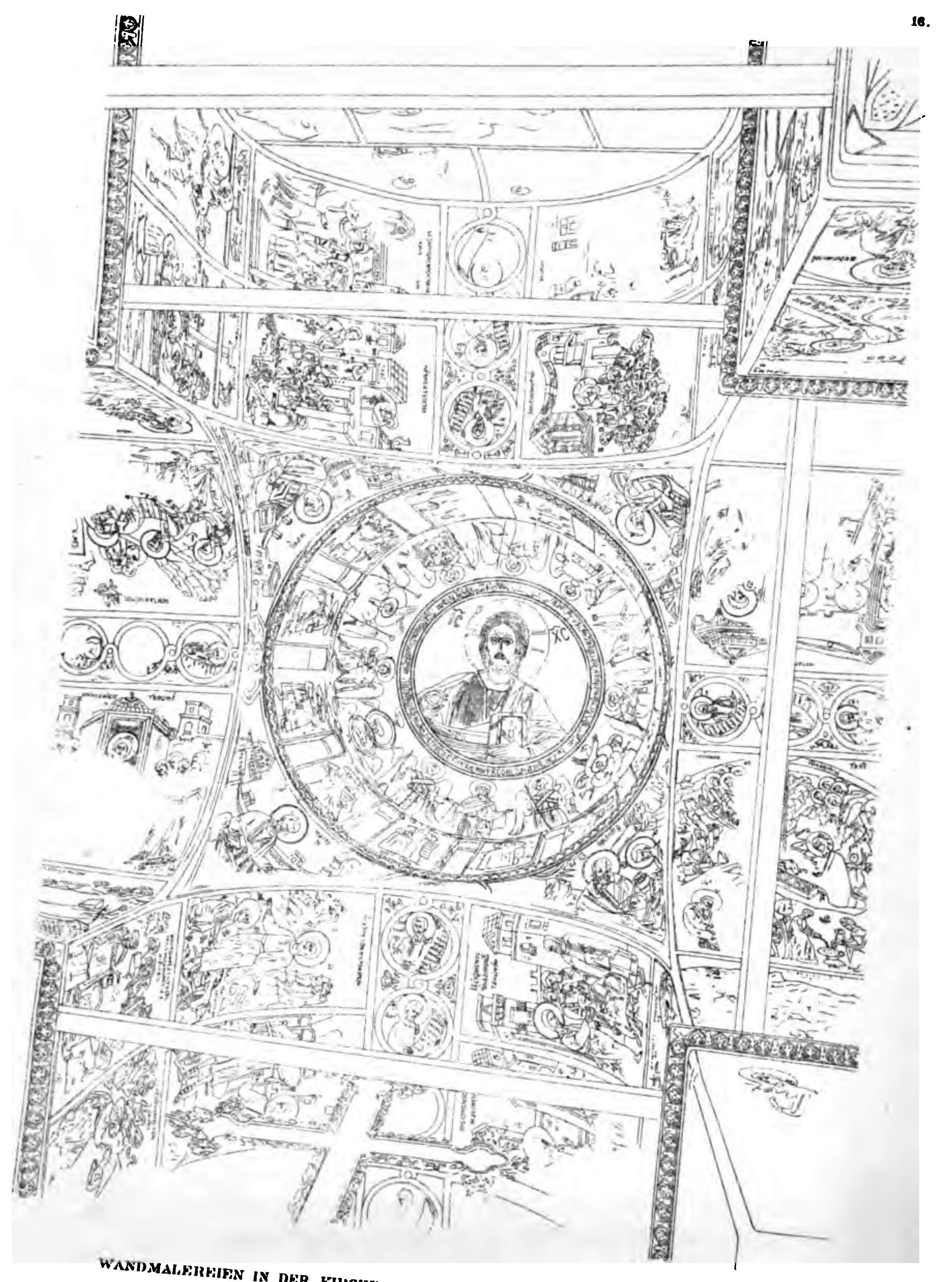


ÜBERSICHT DER WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU: WESTWAND.



ÜBERSICHT DER WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU: KUPPEL UND GEWÖLBE.





WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU DOCHIARIU: KUPPEL UND GEWÖLBE.



PSALTER ZU PANTOKRATOROS (Nr. 61)

PSALM 33



PSALTER ZU PANTOKRATOROS (Nr. 61).

PSALM 55.



PSALTER ZU PANTOKRATOROS (Nr 61):
PSALM 71.



PSALTER ZU PANTOKRATOROS (Nr 61)

PSALM 77.



NEUES TESTAMENT ZU DIONYSIU (Nr. 8):
MATTHÄUS-ANFANG.



TETRAEVANGELON ZU IWIRON (Nr. 5):
MATTHAUS 8, 28 fg.



TETRAEVANGELON ZU IWIRON (Nr. 5):
MATTHÄUS 28, 7 fg.



TETRAEVANGELON ZU IWIRON (Nr. 5):
LUKAS 9, 27 fg.



EVANGELION ZU IWIRON (Nr. 1):
6. AUGUST, LUKAS 9, 28.



MENOLOGION ZU ESPHIGMENU (Nr. 14):

1. SEPT.



MENOLOGION ZU DOCHIARIU (Nr. 5):
14. NOV.





TETRAEVANGELON ZU CHILANDARI (Nr. 572):
MATTHÄUS-ANFANG.



MITTLERE THÜR ZU DIONYSIU.







ANALOGIA ZU XENOPHONTOS.

